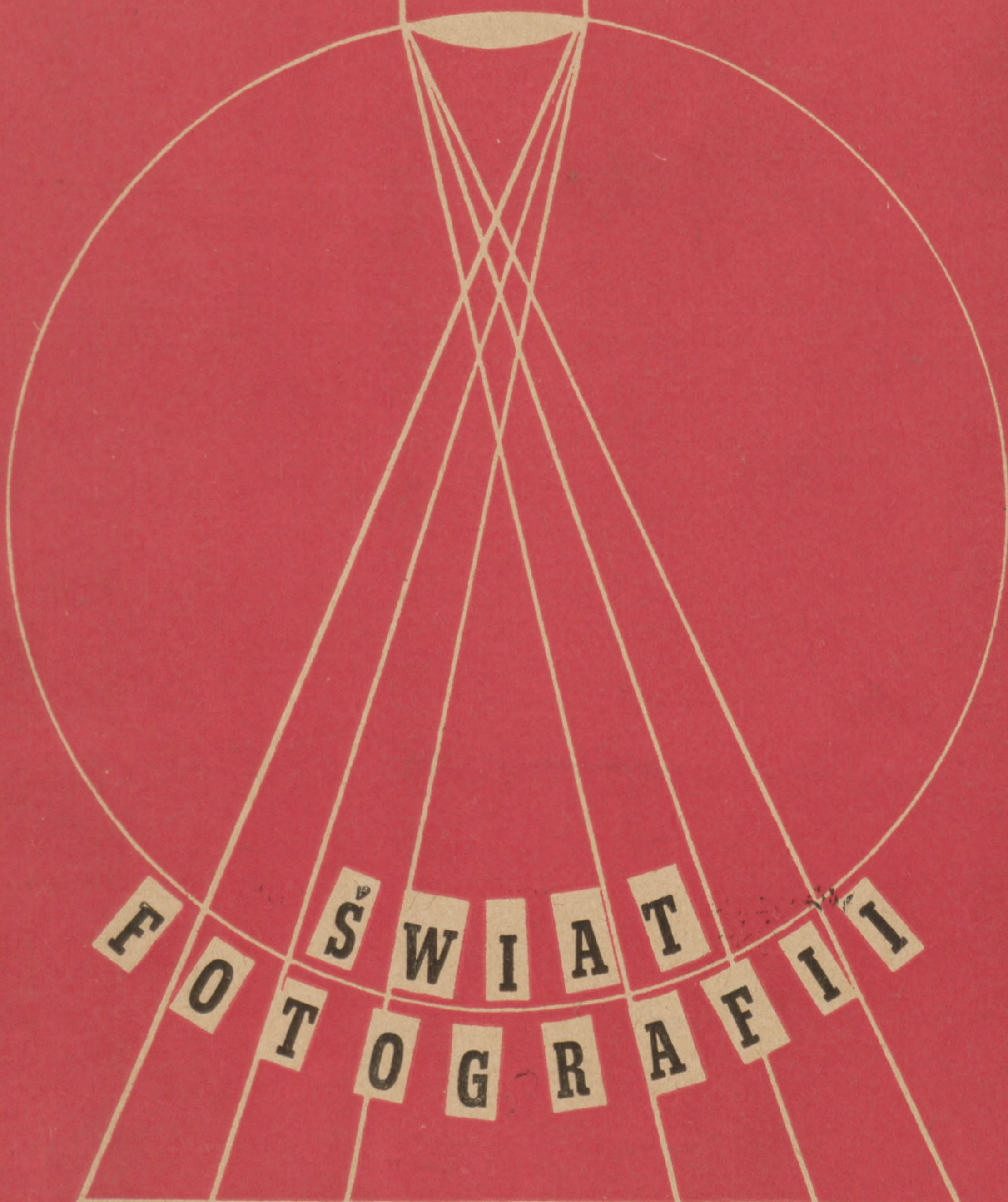
NR · 17 · 1950 — MAJ — CENA 200 ZŁ



KAŻDY

CZŁONEK POLSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO PODPISUJE APEL POKOJU

েŚWIAT FOTOGRAFII

PISMO POŚWIĘCONE SPRAWOM FOTOGRAFII ARTYSTYCZNEJ I UŻYTKOWEJ
ORGAN POLSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO

WYDAWCA: ODDZIAŁ POZNAŃSKI P. T. F.

PISMO UKAZUJE SIĘ Z SUBWENCJI MINISTERSTWA KULTURY I SZTUKI

ROK V | MAJ 1950 | NUMER 17

SPIS RZECZY



Walny Zjazd Delegatów PTF. w Opolu — Fot. A. Śmietański

WITOLD DEDERKO

Fotografika przestawia się na socrealizm

Tak się stało, z wielu powodów tak się stało, że polska sztuka plastyczna, a z nią i fotografika znalazły się w trudnym, rzekłbym dramatycznym położeniu. Jak ten pojazd, przy raptownym skręcie — została wyprowadzona z równowagi.

Modne do roku 1948 formalizowanie okazało się błędną drogą, ścieżką, która prowadzi do nikąd.

Należało się nastawić na kierunek właściwy, na kierunek jedynie usprawiedliwiony, na socjalistyczny realizm.

Ale sytuacja, która się wytworzyła w fotografice doprowadziła do niespodziewanych i... kto wie, może niepożądanych wyników. Starzy artyści, o wielkich możliwościach technicznych nie potrafili stworzyć nowych poszukiwanych wartości, młodzi fotograficy próbowali je znaleźć, jak się jednak okazało nie były one pierwszej jakości.

Dlaczego tak się stało?

Czy artyści nie potrafią osiągnąć rzetelnego poziomu?

Po czyjej stronie leży wina?

Wina leży po stronie wszystkich. Największą winą jest to, że nie sprecyzowano konkretnie co to jest realizm socjalistyczny.

Jak był rozumiany i jak przez wielu jest dotychczas rozumiany NOWY kierunek?

Socrealizm traktowano po pierwsze jako temat po drugie jako naturalistyczny sposób wyrażenia tematu.

A to było i jest błędem.

Realizm socjalistyczny, jak konkretnie określił min. Sokorski w przemówieniu do studentów Wyższej Szkoły Filmowej nie jest ani stylem, ani kierunkiem, a metodą podejścia do spraw artystycznych.

Realizm socjalistyczny nie narzuca ani sposobu tworzenia, lecz nastawia twórcę do świata otaczającego humanistycznie i materialistycznie. Realizm socjalistyczny nie jest, jak wielu sądzi „kajdanami dla sztuki". Nie zamyka tematyki w ciasnym kręgu robotnika z kilofem i rolnika za pługiem. Takie jego rozumienie jest ujęciem fałszywym, niepłodnym tak dla wartości artystycznej dzieła, jak i dla jego istotnej treści.

Ale realizm socjalistyczny, nie narzucając tematyki, nie imputując treści, żąda jednak konkretnej treści.

Wszelkie kierunki formalistyczne, począwszy od impresjonizmu, jako ideologii jako koncepcji zasadniczej, dążyły do wyzwolenia się z pęt literatury, wyrosłe na obumierającym pniu późnego romantyzmu. W owym czasie impresjonizm był kierunkiem twórczym, rewolucyjnym. Był protestem przeciw sztuce drobnomieszczańskiej, przeładowanej tanim sentymentalizmem.

Późniejsze kierunki formalizmu coraz bardziej uciekały od literatury. Barokizowały się w kontemplacji kształtów, i tracąc stopniowo treść, zatraciły sens.

W dzisiejszej epoce są to narośla na martwym pniu impresjonizmu. I dlatego musiał powstać realizm socjalistyczny, twórczy i rewolucyjny.

„Trzeba po nowemu postawić wiele zagadnień estetyki, zrewidować przestarzałe pojęcia... ustalić znaczenie estetyki dla rozwoju historii literatury i sztuki".[1])

Zacząć musimy nie od tematyki, nie od stylu, a od pojęć estetycznych. Musimy konkretnie zdać sobie sprawę z różnicy pomiędzy pięknym i niepięknym.

Dziś żyjemy w nowych czasach. W okresie lat kilkunastu zrobiliśmy krok w nową epokę, nic więc dziwnego, że w tym nowym dla nas świecie, niektórzy czują się tak, jakby się czuł człowiek jaskiniowy w fabryce traktorów. Poprostu nie rozumieją, co się dokoła nich dzieje.

I nie można powiedzieć, że ci niezorientowani są ludźmi złej woli. Oni najczęściej chcą jak najlepiej. Niby ten psotny Jurek z powieści anonimowej; tylko jak Jurkowi „nie udaje się" im.

Jeszcze gorzej jest z nadgorliwcami. Ci ludzie, nie zdając sobie niejednokrotnie sprawy, że prawdziwy socjalizm jest nauką żywą, dostosowującą się do potrzeb człowieka, myślnie naginającą człowieka do dogmatów nie zdają sobie sprawy z tego, że prawdziwy socjalizm zmienia swą postać zewnętrzną, pozostając w swej idei niezmienny[2]), szarżują pojęciami jak bronią, w której często, niestety, poza sformułowaniem brak istotnej treści.

„... Słowo „materialistyczny" staje się prostym frazesem, przyklejanym do różnych pojęć, bez zadawania sobie trudu dalszego ich badania; przyklejają oni tę nalepkę i uważają, że tym wyczerpane zostało wszystko"[3]). „Marksistowsko-leninowska estetyka jest teorią rewolucyjną i już z tego tytułu jest wroga wszelkiemu dogmatycznemu podejściu, mechanicznemu, cytowanemu zużytkowaniu spuścizny klasyków marksistowsko-leninowskiej filozofii... Określenie przez Marksa sztuki, jako artystycznego opanowania świata — stanowi nie materiał do cytowanych zaklęć, lecz cały program..." [4]).

Realizm socjalistyczny, jest metodą nową, która jednak nie spadła z nieba, jak bolid. Nowym w niej jest podejście do zagadnienia, a nie samo zagadnienie, które jest tak stare jak ludzkość. Sztuka winna mieć „treść odzwierciadlającą... życie w jego całej złożoności i wszystkich jego sprzecznościach[5]).

A środki służące do stworzenia takiej treści? „... negować, nie znaczy poprostu „nie". Negacja zawiera w sobie dziedziczenie, oznacza pochłanianie, krytyczną przeróbkę i ogarnięcie w nowej, żywej syntezie wszystkiego tego, co było postępowe w historii ludzkiej myśli"[6]).

Negować trzeba, bo na tym polega każda akcja rewolucyjna, a przestawienie sztuki na socrealizm jest akcją rewolucyjną. Jednak negacja istotnych wartości epoki minionej, ponieważ epoka ta wartości te stworzyła, jest błędem, tak jak błędem byłaby negacja automatycznej obrabiarki z tego powodu, że jest ona tworem kapitalizmu, stworzonej w celu akumulacji kapitału.

Wartości niektóre epok minionych są wartościami istotnymi.

Prace Fraunhofera nad analizą spektralną naprowadziły impresjonistów na myśl celowego, przemyślanego stosowania barw w obrazie. Była to zdobycz istotna i nie ma żadnego powodu, dla którego artysta-socrealista nie miałby się tą zdobyczą posługiwać.

Techniki chromianowe zostały opracowane w celu stworzenia fotografii trwałej. Fotograficy z okresu początku bieżącego stulecia zastosowali techniki te dla celów artystycznych. Artyści ci, będący pod przemożnym wpływem secesji i impresjonizmu byli w swej twórczości kosmopolitami nie dlatego, że pracowali w tych technikach, nie dlatego, że stosowali manierycznie objektywy miękkorysujące, nie dlatego nawet, że ich tematy nie miały pierwiastka socjalnego. a jedynie dlatego, że nie umieli patrzeć na świat okiem realistów socjalistycznych. Dlatego, że wychowani na pożywce kultury mieszczańskiej, czy drobnomieszczańskiej, wstydliwie zasłaniającej konflikty socjalne, widzieli świat w pryzmacie egoistycznej wygody, średniozamożnego szczęścia i wykwintu,, zaś człowiek, jeśli nie był człowiekiem ich klasy, służyć mógł w obrazie jedynie jako dodatek drugiej kategorii, jako „sztafaż".

„Negować, nie znaczy powiedzieć poprostu „nie".

Przez krytyczną, mądrą, opartą na podstawach marksistowsko-leninowskich analizę, winniśmy z dzieł tej epoki, którą wielu historyków fotografiki, słusznie zresztą, nazywa „renesansem sztuki fotograficznej" wyłuskać istotne wartości formalne, odrzucając jej bezideowość. Techniki chromianowe, jako takie, nie zawierają w sobie niczego wrogiego dla naszych czasów. Objektyw miękkorysujący, świadomie i celowo zastosowany (a nie szablonowo, jedynie dla efektu), może być dla nowoczesnego fotografika narzędziem konkretnej pracy.

Esteci niejednokrotnie zarzucają gumistom i bromobistom „silenie się" na naśladownictwo malarstwa. „Jest to technika nie fotograficzna".

Już przed wojną kruszono kopie na temat „fotografii ojczystej" i „tej innej". Byli tacy, którzy wychodząc z ortodoksyjnego założenia, że „fotografika nie ma prawa być podobna do malarstwa", nie oburzali się wcale na malarstwo naturalistyczne (bynajmniej nie realistyczne), że właściwie „bezczelnie" naśladuje fotografię.

To są sprawy związane z walką o formę, a nie forma tworzy socrealizm. Jednak „Forma w sztuce nie jest obojętna względem treści"[7]).

Każda forma, związana organicznie z treścią jest dobra, jeżeli treść jest dobrze zrozumiana przez publiczność. „Przedmiot sztuki... tworzy publiczność, która sztukę rozumie i zdolna jest do rozkoszowania się pięknem"[8]). „Forma w sztuce nie jest zewnętrzną powłoką, lecz „formą treściową" poza którą nie ma dzieła sztuki"[9]).

Czołowy esteta radziecki B. Mejłach zastanawia się, że „... rzuca się w oczy jeden z głównych braków waszych podręczników — niezwykle słabe branie pod uwagę rodzajów sztuki. Podręczniki historii literatury rosyjskiej mało różnią się charakterem swoim od podręczników historii... Wobec tego utwory literackie stają się poprostu ilustracjami do historii ZSRR, co zuboża wielkie znaczenie literatury jako sztuki"[10]).

Czyż trzeba wskazywać na wybitną analogię tej sytuacji z sytuacją w fotografice? Socrealizm zrozumiany przez większość jako tematyka socjalistyczna, wykonana „fotograficznie", tj. automatycznie przez aparat fotograficzny, przy bardzo małym współudziale człowieka. Zdarza się, że „udało mu się" skierować objektyw na „podpadający" temat i otrzyma zdjęcie dokumentacyjnie ostre. Obraz zostaje zakwalifikowany jako dzieło fotografii socrealistycznej. Ale obraz taki w najlepszym wypadku jest jedynie udanym reportarzem... „ilustracją do historii... co zubaża wielkie znaczenie (fotografiki) jako sztuki...".

Powtarza się nieraz zdanie, które nie wydaje mi się przemyślanym: „Wszelki symbolizm, wszelkie fantazjowanie — to nie socrealizm".

A tymczasem istnieje „... powiedzenie Lenina o „rozdwojonej świadomości" człowieka, o tym, że „ujęcie poszczególnego przedmiotu przez ro-

zum ludzki... nie jest aktem prostym, bezpośrednim, martwym odbiciem, lecz złożonym, rozdwojonym, zygzakowatym, zawierającym w sobie m o ż l i w o ś ć f a n t a z j i odbiegającej od rzeczywistości".

A więc również prawo do swobody, nawet możliwość fantazji, a więc rozmach i dynamizm rewolucyjny, a nie skostniałość formalistyczna. Formalistyczna, bo ścisłe określenie „dopuszczalnych" form w wąskim wycinku możliwości aparatu — jest w zasadzie prawidłem formalistycznym.

Swoboda nie wyklucza jednakże wędzideł. Hamulce te uniemożliwiają sztuce socrealistycznej zejście na manowce anarchizmu. Marks mówił, że „... sztuka gracka... zachowuje w pewnym stopniu znaczenie formy..."[12]).

Normatywność socrealizmu daje jednak artyście szeroki gościniec, wielki wachlarz możliwości, a ucząc go patrzeć na świat, rozszerza jego konkretny zasób wzruszeń artystycznych.

Tworzymy nową epokę. Nowa epoka rodzi nową sztukę. Tak zawsze było, tak być musi. Ale sztuka jest czymś żywym i nie teoretycy tworzą sztukę. Właśnie zawsze było odwrotnie. Najpierw dzieło, po tym analiza.

Jeszcze jest wcześnie. Nasz realizm socjalistyczny przychodzi ciężko na świat. Dzieje się to w każdej dziedzinie sztuki. Ale rodzi się, a gdy kształty jego się skrystalizują, potrafimy syntetycznie określić wszystkie jego cechy, bo „dopóki nie sformowała się jeszcze sztuka, nie może być gotowa krytyka"[13]).

---

1) „Dyskusja filozoficzna a zagadnienia estetyki" prof. B. Mejłach Wyd. Spółdz. Wyd. „Współpraca", Warszawa, 1949, str. 7.

2) Lenin przystosował ideologię socjalizmu marksistowskiego do nowych warunków, wytworzonych przez rozrastający się imperializm i stworzył taktykę zwycięstwa nad tym imperializmem w ramach jednego państwa. Stalin wzbogacił naukę Lenina metodą budownictwa podstaw społeczno-ekonomicznych pod przemianę państwa socjalistycznego w państwo komunistyczne.

3) Engels. „Lewińskij Sbornik" XIV, str. 201.

4) „Dyskusja filozoficzna..." Mejłach — str. 19.

5) tamże, str. 8.

6) K. Marks i F. Engels. Pisma, t. XIV, str. 668—669. Podkreślenia moje.

7) „Dyskusja filozoficzna" Mejłach, str. 24.

8) K. Marks i F. Engels. „Pisma" t. XII, cz. I, str. 182, wydanie rosyjskie.

9) „Dyskusja filozoficzna" Mejłach, str. 21, podkreślenie moje.

10) Tamże, str. 21

11) „Dyskusja filozoficzna". Mejłach, str. 25, podkreślenie moje.

12) K. Marks i F. Engels. Dzieła, t. XII, str. 258.

13) „Dyskusja filozoficzna" Mejłach. Cytata W. Bielińskiego.

EDWARD DRABIENKO, adwokat
Radca Prawny Ministerstwa Kultury i Sztuki

Zagadnienie prawa autorskiego

Zamierzona reforma prawa autorskiego wysunęła zagadnienie ochrony praw fotografa. Ponieważ sposób sformułowania tych przepisów w odniesieniu do fotografii ma decydujący wpływ na podział dochodu społecznego na tym odcinku — zrozumiałym staje się zainteresowanie, jakie wzbudziła zamierzona reforma.

Przyczyną prac nad reformą prawa autorskiego jest konieczność dostosowania jego treści do obecnej sytuacji twórcy w społeczeństwie zdążającym do socjalizmu oraz do roli uspołecznionych wytwórców i producentów. Dotychczasowe przepisy będące wynikiem klasowej walki twórców, zakończonej kompromisowymi sformułowaniami ustaw o prawie autorskim — stają się przedmiotem coraz ostrzejszej krytyki. U podstaw tej krytyki znajdujemy zagadnienie socjalistycznego stosunku do pracy oraz socjalistycznych zasad wynagrodzenia za pracę.

Przy ocenie przepisów polskich stosuje się najczęściej porównanie z treścią ustaw innych państw kapitalistycznych. Przy stosowaniu tej metody, wyłącznie formalnej — dochodzi się do wniosków całkowicie błędnych: za bardziej postępową może być uznana np. ustawa, która zabezpiecza twórcy dłuższy okres ochrony jego prawa autorskiego.

Tymczasem prawidłowa ocena wymaga, ażeby nie stosować czysto formalnego porównywania tekstów, a porównywać stosunki społeczne i gospodarcze, w jakich ustawa jest wykonywana.

Żywiołowy wzrost potrzeb kulturalnych w państwach demokracji ludowej — stworzył uprzywilejowane warunki pracy i ogromne możliwości rozpowszechniania dzieł sztuki.

Natomiast w państwach kapitalistycznych, w których dzieło sztuki jest towarem, podlegającym prawu niepewnego i często zmniejszającego się popytu — najszerzej nawet sformułowane uprawnienia autorskie — nie mogą dać twórcy pełnego zadowolenia moralnego i zadośćuczynienia materialnego. Poza tym w tych warunkach prawa autorskie stają się przedmiotem spekulacji i wykupu — wielkie katalogi firm

wydawniczych literackich i muzycznych, dysponujących prawami autorskimi, oderwanymi od twórców, są dowodem, że poza idealną stroną przepisów — istnieje rzeczywistość, która przekreśla znaczenie poszczególnych przepisów.

Ochrona prawa autorskiego w państwach kapitalistycznych pozostaje w takim samym stosunku do ochrony socjalistycznej — jak ustrój demokracji burżuazyjnej do demokracji ludowej.

Tych kilka uwag natury ogólnej stanowi przesłankę metodologiczną do oceny zagadnień prawa autorskiego w odniesieniu do fotografii.

1. Jednym z najbardziej zasadniczych przepisów, mającym znaczenie dla ochrony prawa autorskiego fotografa — jest czas trwania tej ochrony.

Zagadnieniem, najbardziej spornym w określeniu czasu ochrony — jest dokonanie wyboru jednej z dwóch zasad:

a) bądź zapewnienie ochrony dla dzieł fotografii przez taki sam okres czasu, jak dla innych dzieł sztuki;

b) bądz zastosowanie ochrony przez krótszy okres czasu.

Ustawodawstwo radzieckie zapewnia fotografowi ochronę przez pięć lat od daty pierwszego rozpowszechnienia dzieła.

Ustawodawstwo szwajcarskie zapewnia ochronę przez lat trzydzieści po śmierci fotografa; dozwala na rozpowszechnianie fotografii w podręcznikach szkolnych bez zgody autora.

Przytoczone dwa skrajnie różne rozwiązania tego samego zagadnienia zmuszają nas do przeprowadzenia analizy i oceny przepisów.

Zadaniem prawa autorskiego w zakresie fotografii jest ochrona twórczości fotograficznej. Obowiązujący tekst polskiej ustawy określa przedmiot ochrony prawa autorskiego słowami: „Każdy przejaw działalności duchowej, noszący cechę osobistej twórczości".

Praktyka, jaka rozwinęła się na podstawie tych przepisów, objęła ochroną wszelkie dzieła fotograficzne, zarówno te, które należy zaliczyć do twórczości artystycznej, jak i te, które są wynikiem bardziej lub mniej doskonałej pracy użytkowej, nie mającej charakteru twórczego. Wystarczy zapoznać się z wypowiedziami wybitnych fotografików, aby dojść do przekonania, że niewielka część działalności każdego fotografa prowadzi do powstania dzieła mającego charakter dzieła sztuki — tj. artystycznego fotogramu.

Czas trwania ochrony prawa autorskiego jest materialnym prawem autorskim. W tych warunkach określenie czasu trwania ochrony prawa autorskiego w odniesieniu do fotografii, powinno się opierać na zastosowaniu jednej z dwóch zasad:

a) albo na zapewnieniu ochrony dla dzieł artystycznej twórczości fotograficznej na zasadach równych lub zbliżonych do wszystkich innych dzieł sztuki;

b) albo na zapewnieniu ochrony dla wszystkich fotografii (zarówno artystycznych, jak i użytkowych). W tym przypadku czas ochrony powinien być odpowiednio krótszy w przybliżeniu w takim stosunku — w jakim pozostaje artystyczna twórczość fotograficzna do fotografii użytkowej.

Nie przesądzając w tej chwili kierunku, w jakim zostanie przeprowadzona zmiana przepisów o prawie autorskim — trudność ustalenia wyraźnego podziału dla tych dwóch działów fotografii — nasuwa myśl o zastosowaniu drugiej zasady. Prawdopodobnie wszyscy fotograficy również będą uważali za korzystniejszy krótszy okres ochrony dla wszystkich dzieł fotograficznych niż dłuższy okres ochrony wyłącznie dla dzieł o wysokiej wartości artystycznej.

Oddzielnym zagadnieniem jest ustalenie czasu trwania ochrony praw autorskich, jako podstawy prawnej dla uzyskania wynagrodzenia za zezwolenie na rozpowszechnianie dzieła.

Istniejący popyt na dzieła fotograficzne przy żywiołowym rozwoju prasy i wydawnictw, organizowaniu wystaw i targów oraz zastosowaniu fotografii dla celów propagandowych — stworzył warunki dla fotografów, nieznane w państwach kapitalistycznych. Odnosi się to zwłaszcza do fotografii aktualnej reportażowej, której wartość szybko przemija.

Przyjmując, że okres eksploatacji dzieła fotograficznego jest względnie krótki lecz przebiega w korzystnych warunkach — wydaje się słusznym zastosowanie krótszego okresu ochrony prawa autorskiego dla dzieł fotograficznych niż dla innych dzieł twórczych, których możliwości wykorzystania są o wiele mniejsze (np. dzieła muzyczne).

W rozważaniach nasuwa się uwaga, że w odniesieniu do twórczości fotograficznej wysunięto zagadnienie podziału na fotografię artystyczną i fotografię użytkową, dla uzasadnienia odmiennego okresu ochrony. Natomiast zagadnienia tego nie wysuwa się np. w odniesieniu do dzieł np. literackich.

Ze względu na dopuszczalne rozmiary artykułu trudno przeprowadzić w tym miejscu szczegółową analizę różnic pomiędzy twórczością literacką, a fotograficzną, jakkolwiek różnice te są bardzo zasadnicze. W tym miejscu należy zwrócić uwagę, że każde dobre dzieło literackie jest rezultatem działalności twórczej autora, natomiast nie każda dobra fotografia jest dziełem twórczości artystycznej. Poza tym twórczość literacka jest wyłącznie zależna od uzdolnień autora, natomiast w twórczości fotograficznej występuje moment wyposażenia technicznego.

2. Oddzielnym zagadnieniem jest sprawa ochrony praw autorskich do zbioru (serii) zdjęć.

Istniejący przepis, określający czas ochrony prawa autorskiego do serii zdjęć fotograficznych, mających znaczenie artystyczne lub naukowe na lat pięćdziesiąt od śmierci wydawcy — jest anachronizmem, który jest jednakże korzystny dla fotografów.

Jeżeli bowiem seria zdjęć została wydana drukiem — fotograf, o ile zachował prawa autorskie, a nie ustąpił ich na własność wydawcy — korzysta z ochrony znacznie dłużej, niż w przypadku, gdyby serii drukarni nie wydał. Natomiast powiązanie terminu ochrony praw autorskich, przysługujących twórcy serii z datą zgonu wydawcy — jest niewątpliwie niesłuszne.

Czas trwania ochrony prawa autorskiego w tym przypadku powinien być powiązany z osobą twórcy lub zdarzeniem, od niego zależnym np. pierwszym rozpowszechnieniem serii. Czas ochrony dla serii powinien być zachowany znacznie dłużej i niezależnie od ochrony poszczególnych zdjęć, gdyż przygotowanie serii zdjęć jest często dorobkiem całego życia fotografa.

3. Artykuł 10-ty polskiego prawa autorskiego ustala, że prawa autorskie do utworów fotograficznych lub otrzymanych w podobny do fotografi sposób — służą przedsiębiorcy, w razie zaś zamówienia dzieła — zamawiającemu.

Geneza tego przepisu pozwala odkryć przyczynę nieporozumień, jakie powstają przy jego stosowaniu.

Przepis ten objął niezależnie od uprawień przedsiębiorców filmowych i wytwórczość płyt gramofonowych — również właścicieli zakładów fotograficznych. Do nich między innymi stosuje się przepis, że właścicielowi zakładu fotograficznego przysługuje prawo autorskie do zdjęcia, wykonanego przez jego pomocnika. Do osoby, fotografowanej w zakładzie — stosuje się przepis, że jej przysługuje prawo autorskie do zamówionego zdjęcia.

Objęcie jednym przepisem stosunków wielkoprzemysłowych i rzemieślniczych, całkowicie odmiennych — jest poważnym błędem ustawy.

Nowe sformułowanie powinno w należyty sposób zapewnić prawa społecznego przedsiębiorcy do produkcji artystycznej. W warunkach produkcji na wysokim stopniu technicznym — państwo uruchamia potężne środki finansowe i techniczne, dla powstania dzieła. Zespół tych środków posiada często decydujące znaczenie dla powstania dzieła, co nie przeczy twierdzeniu, że wkład pracy artystycznej pracowników jest równie wielki.

Poza tym dzieła objęte tym przepisem są często wynikiem zespołowej pracy artystycznej. Trudno byłoby udowodnić tezę, że film jest wynikiem pracy tylko i wyłącznie fotografa.

Dlatego też przedsiębiorstwa uspołecznione winny zapewnić swoim pracownikom artystycznym odpowiednie wynagrodzenie za wkład ich pracy do dzieła zbiorowego, natomiast słusznym wydaje się pogląd — że prawa autorskie w tym przypadku winny stanowić własność przedsiębiorcy.

W każdym razie wykorzystywanie przepisu o tendencji kapitalistycznej przez przedsiębiorstwa uspołecznione nie może być uważane za działanie zgodnie z tą tendencją — gdyż istotną cechą działalności kapitalistycznej jest wyzysk i przywłaszczenie nadwartości; zastosowanie tego przepisu w warunkach produkcji uspołecznionej zmieniło jego charakter. Tym niemniej wydaje się celową zmiana tego przepisu w następujących kierunkach:

a) dotychczasowa treść winna być ograniczona do zakładów fotograficznych, typu rzemieślniczego (niezależnie od ich poziomu artystycznego).

   Słowa „typu rzemieślniczego" zostały użyte w ekonomicznym, a nie artystycznym znaczeniu.

b) Sprawa praw autorskich przedsiębiorstw filmowych i wytwórni płyt gramofonowych powinna być uregulowana oddzielnym przepisem, który zabezpieczy produkcję uspołecznioną na odcinku prawa autorskiego.

Na marginesie tego zagadnienia pragnę dodać, że funkcje Państwa i zakładu pracy w twórczej działalności naukowej, w zakresie wynalazków — została szeroko uwzględniona w nowym polskim prawie o ochronie wynalazków.

4. Szczególną uwagę polskich fotografów przy omawianiu sprawy reformy prawa autorskiego winien obudzić przepis art. 15-go p. 7 ustawy o prawie autorskim, który zezwala na odtwarzanie utworów fotograficznych, lecz nie w sposób fotograficzny lub do niego podobny.

Przepis ten jest obecnie nie stosowany i znaczna część wynagrodzeń fotografów płynie z udzielania zezwoleń na rozpowszechnianie fotogramów drukiem.

Jednakże pozostawienie tego przepisu w nowym brzemieniu ustawy może spowodować jego stosowanie.

Generalne zezwolenie na rozpowszechnianie utworów fotograficznych nie daje się pogodzić z prawem autorskim twórcy fotogramu i przeczy zasadzie słuszności. Zezwolenie na rozpowszechnianie dzieł fotograficznych powinno być ograniczone do takich samych przypadków, jakie

są przewidziane dla innych dzieł plastycznych, a mianowicie: dla nauczania, wyjaśniania itp. (art. 15 p. 2).

Powyższe uwagi nie wyczerpują ani wszystkich zagadnień prawa autorskiego w zakresie fotografii (w szczególności nie omówione zostały zagadnienia fotografii filmowej) ani też nie przypisują sobie zasługi wyczerpującego omówienia poruszanych zagadnień. Intencją artykułu było zwrócenie uwagi na zmianę nastawień w ocenie prawa autorskiego oraz na skutki, jakie wypływają z tej zmiany dla twórczości fotograficznej.

BOLESŁAW SICIŃSKI

110 lat fotografii

(dokończenie)

Płytkę szklaną z warstewką jodku potasu zawierającą białko zanurzał w roztworze $AgNO_3$. Tak spreparowaną płytkę naświetlał, po czym wywoływał w kwasie gallusowym i utrwalał. Następnie szklany negatyw kopiował na papierze chlorosrebrowym. Mała czułość jednak powłoki białkowej uniemożliwiała portretowanie i trzeba było ograniczyć się do fotografowania rzeczy martwych.

W tym samym roku w Ameryce ukazuje się pierwsze na świecie pismo fotograficzne.

W 1850 roku Le Gray otrzymuje tzw. kollodium (roztwór bawełny strzelniczej w alkoholu i eterze) jako substancję nośną dla światłoczułych soli na płycie fotograficznej.

W 1851 roku angielski fotograf F. Archer zostaje uznany jako wynalazca tzw. mokrego sposobu kollodionowego i ogłasza przepisy postępowania przy tym sposobie. Są one następujące:

Płytkę szklaną oblewa się kollodium, zawierającym rozpuszczone w spirytusie sole jodu i przy żółtym świetle zanurza się do roztworu azotanu srebra. Powstaje przez to na płytce warstewka światłoczułego jodku srebra, którą naświetla się na mokro. Po naświetleniu powstaje utajony obraz, wywoływany sierczanem żelaza lub kwasem pirogallusowym. Po utrwaleniu cjankiem potasu albo w tiosiarczanie, można z otrzymanego w ten sposób negatywu, wykonać dowolną ilość odbitek pozytywowych.

Mokry sposób kollodionowy okazał się wówczas bardzo dogodny i przyczynił się do szerszego zastosowania fotografii.

Archer odkrył także możliwości wzmocnienia negatywów przy pomocy rtęci.

W 1852 roku Talbot odkrywa, że żelatyna nasycona dwuchromianem potasu, ma tą właściwość, że miejsca naświetlone tracą własność rozpuszczania się w gorącej wodzie, a pęcznienia w zimnej wodzie. Tą własność „zgarbowanej" żelatyny wykorzystano przy technice tzw. olejowej wzgl. bromolejowej.

W 1864 roku Sayce i Bolton podają przepisy na suchy sposób kollodionowy z bromkiem srebra. Są to pierwsze klisze kollodionowe bromosrebrowe na wywoływacz pyrogallusowy.

Tymczasem w budowie objektywów następują dalsze ulepszenia. W 1866 roku, A. Steinheil w Monachium konstruuje pierwszy a p l a n a t. Obiektyw ten składa się z 2-ch achromatów symetrycznie umieszczonych po obu stronach przysłony, jak w perysopie.

Jasność aplanatu była niewielka; 1:6 — 1:8, rozwartość kąta 60° — 70°. Pozbawiony był aberacji sferycznej, chromatycznej, przerysowania i komatu. Miał jednak wadę astygmatyzmu. Zastosowany w tańszych aparatach, tam gdzie siła światła nie gra dużej roli, chętnie był używany i dobrze spełniał swe zadanie, a użycie każdej z soczewek osobno, albo razem, daje 3 różne ogniskowe.

Tymczasem fotografia rozwija się powoli nadal. Zaczęto używać technik szlachetnych, gumy i pigmentu.

Pojawiają się też próby barwnej fotografii. Maxwell (1861) dowodzi możliwości oddania barw naturalnych przy pomocy 3 barwnych filtrów a więc i 3-ch negatywów. Duclos du Hauron ogłasza swoje wyniki o fotografii trójbarwnej, przez rozłożenie oryginału na 3 zasadnicze kolory: czerwony, zielony i niebiesko fioletowy i zbudowanie obrazu z 3 warstw, przez czerwoną, żółtą i niebieską kopie pigmentowe.

Ogólnie w powszechnym użyciu był mokry sposób kollodionowy. Jakkolwiek wyparł on dagerotypię i talbotypię, jednako był bardzo uciążliwy i niedogodny.

Mała czułość klisz fotograficznych (a przez to bardzo długie naświetlanie), a przede wszystkim bezpośrednie przygotowanie klisz przed samym zdjęciem, zmuszało fotografującego w wypadku fotografowania w terenie do dźwigania ze sobą, albo nawet wożenia, ciemni i całego laboratorium, co oczywiście było bardzo niedogodne i hamowało rozwój dość dobrze zapowiadającej się fotografii.

Zaczęto więc próbować wynalezienia suchej kliszy fotograficznej, którąby raz spreparowana, mogła swoje właściwości światłoczułe utrzymać przez czas dłuższy.

Należą tu próby wspomnianych już Sayce i Boltona oraz Gaudina, Carey Lea, którzy pracują nad suchym sposobem kollodionowym

i Harrisona, który robi próby z powlekaniem płytki szklanej emulsją z jodobromku srebra w żelatynie.

Ostatecznie jednak przepisy nadające się do powszechnego użytku suchej płyty z emulsją bromku srebra w żelatynie ogłasza w 1871 roku lekarz angielski i amator fotografii dr R. L. Maddox (1816—1902), którego też uznano jako odkrywcę tego nowego sposobu. Suche płyty odznaczają się znacznie większą czułością niż mokre, co pozwala robić zdjęcia migowe, a odpadła potrzeba preparowania płyty przed samym zdjęciem. Pokonano więc najważniejsze niedogodności, hamujące postęp fotografii i zarysowała się przed nią możliwość szybkiego rozwoju, w tempie błyskawicznym. Pierwsze klisze żelatynowe bromosrebrowe i papier bromowy ukazały się w handlu już w 1873 roku.

Ale sucha klisza nie oddawała wiernie wszystkich barw w skali czarnobiałej. Już w dwa lata po jej wynalezieniu Vogel odkrywa płytę ortochromatyczną przez wprowadzenie do emulsji pewnych związków tzw. sensybilizatorów tj. barwników (eozyna, erytrozyna, ortochrom, pinachrom, pinawerdol i inne), które uczulają ją na kolor zielony i żółty.

Płyta nadal jest jeszcze mało czuła, toteż następują dalsze ulepszenia w sposobie jej wyrobu.

W 1878 roku Bennet wprowadza podgrzewanie emulsji bromosrebrowej, podczas jej wyrobu, uzyskując przez to 10-krotnie większą czułość, a proces ten nazywa dojrzewaniem emulsji.

W 1879 roku Van Monckoven odkrywa, że dodatek amoniaku podnosi światłoczułość emulsji. W tymże czasie zaczynają powstawać fabryki płyt żelatynowych bromosrebrowych.

Jako wywoływacze zaczynają stosować hydrochinon i pirokatechinę.

W 1886 roku w Jenie Schott'owi udało się wytopić specjalny gatunek szkła optycznego, zwanego jenajskim, posiadający większy współczynnik załamania niż dotychczasowe.

W 1886 roku Eastman w USA wprowadza zamiast płyty szklanej celuloid, jako podłoże dla warstwy żelatynowej bromosrebrowej. Z tego powstaje taśma zwijana — dzisiesza rolka filmowa. Eastman chcąc spopularyzować fotografię, buduje pierwszą kamerę na film zwijany, dostępną pod względem ceny dla szarego człowieka. Wynajduje dla niej nazwę, łatwo wymawialną we wszystkich językach — Kodak i tak nazwano też jedną z największych fabryk światowych, produkującą wszystko co wchodzi w zakres fotografii.

W 1887 roku Gaedicke i Miethe wynajdują proszek magnezjowy, jako błyskowe oświetlenie dla przedmiotów fotografowanych w kiepskich warunkach świetlnych.

Rok 1887 znowu przynosi rewelację. P. Rudolph z Zakładów Zeissa obliczył 1-szy anastygmat, nazwany później Protarem. Zastosowano tu nowe rodzaje szkła jenajskiego wynalezionego przez Schott'a i przez dobór soczewek o różnym współczynniku załamania jak i rozproszenia wyeliminowano astygmatyzm i błąd krzywizny pola, i w ten sposób powstał doskonały objektyw, w którym wyeliminowano prawie wszystkie dotychczasowe błędy. Z początku to był niesymetryczny objektyw dość małej jasności 1 : 12,5 a potem o jasności 1 : 6,3 już jako podwójny anastygmat.

W 1891 roku powstaje 1-szy teleobjektyw (Miethe, Steinheil, Dallmeyer). Całkowicie wolnym od resztek przerysowania był skonstruowany przez Höeghan'a w 1892 roku objektyw nazwany Dagorem (f-my Goerz). Jest to symetryczny, podwójny anastygmat po 3 soczewki skitowane z przysłoną między nimi. Jasność 1 : 6,8, krzywizna pola przy pełnym otworze usunięta kąt ok. 70°.

Powstaje cały szereg konstrukcji nowych anastygmatów np. Ortostigmat Steinheila, Collinear Voigtländera i inne. Objektywy te nie zupełnie były wolne od komatu, choć ostro rysowały. Zaleta stosowania połówek objektywu, celem uzyskania podwójnej ogniskowej, znikła z chwilą budowy kamer na filmy zwijane o pojedynczym wyciągu i bez matówki.

Poza anastygmatami skitowanymi, symetrycznymi, powstaje inny rodzaj a mianowicie tzw. tryplety zapoczątkowane w 1893 r. w Angli a produkowane przez Taylora pod nazwą „Cookel Lens". Jest to modyfikacja objektywu Petzval'a polegająca na tym, że składał się on 3 członów przedzielonych powietrzem. Do tej rodziny należy Heliar Voigtländera (5 soczewek 1902) oraz w tymże roku obliczony przez Rudolpha, a zbudowany przez Zeissa słynny Tessar, trójczłonowej konstrukcji z 4 soczewek, o jasności dochodzącej do 1 : 2,7, okazał się jednym z najlepiej skorygowanych objektywów na świecie. Trzecim rodzajem anastygmatów były 4 soczewkowe niekitowane, symetryczne (niektóre prawie symetryczne) objektywy. Pary soczewek były przedzielone powietrzem, tworzące soczewki powietrzne. Są to tzw. objektywy dialityczne. Budowa ich jest tańsza niż kitowanych, mają dużą jasność, dają dokładny rysunek. Nie pozbawione komatu. Należą tu Dogmar i Celor (Goerz) Unofocal (Steinheil) Aristostigmat (Mayer) Omnar (Busch) i inne.

Rok 1894 był obfity w szereg nowości, z których najważniejszym jest wynalazek kinetoskopu Edisona, aparatu na szereg zdjęć seryjnych.

Firma „Agfa" wypuszcza na rynek pierwsze płyty przeciwodblaskowe a Taylor obliczył (jak już poprzednio podano) tryplet zw. „Cookelens".



„Przodownicy"

Fot. Kaczanowski Feliks, Lublin

W 1889 roku Valenta odkrywa sensybilizatory na kolor czerwony, tworzy w ten sposób płytę panchromatyczną czyli wszechbarwoczułą. Barwnikami tymi są cyanina, dicyanina, pinacyjanol, kryptocyjanina, pinachrom i inne.

W 1904 roku Bracia Lumière przygotowują jako pierwsze praktyczne zastosowanie zasad barwnej fotografii płyty Autochrom, które ukazały się na rynku w 1907 r.

Technika Lumièra była oparta na addytywnym procesie kolorowym.

Okres międzywojenny przynosi nowości, których byliśmy świadkami.

W 1920 roku Lüppo Cramer odkrywa desensybilizatory, służące do znieczulania, czyli narkozy błon względnie płyt.

W 1925 roku Leitz wypuszcza na rynek aparat fotograficzny małoobrazkowy „Leica", która jest rewolucją w świecie fotograficznym.

Buduje się coraz jaśniejsze objektywy dochodzące do jasności 1 : 0,85. Powstają światłomierze fotoelektryczne.

Materiał negatywowy coraz bardziej światłoczuły, a także na promienie podczerwone. Rozwija się coraz więcej fotografia barwna, początkowo w formie przezroczy barwnych, a ostatnio także jako barwne pozytywy na papierze. Powstaje optyka „T" przepuszczająca do 30% więcej światła.

Zastępuje się objektywy ze szkła masami plastycznymi. Nabiera coraz więcej rozgłosu lampa błyskowa, uniezależniająca nas od warunków świetlnych, oraz cały szereg innych ulepszeń. Nad udoskonaleniami fotografii pracują całe zastępy ludzi, gdyż stała się ona tak potężną i skomplikowaną wiedzą, że przerasta możliwości pojedynczych ludzi, tak jak to się działo w jej zaraniu.

110 lat upłynęło od czasu, gdy fotografia stawiała swoje pierwsze nieśmiałe kroki. W tym czasie zdobyła ona sobie prawa obywatelstwa, udoskonaliła się i stała się dostępną dla wszystkich stała się tanią. Dużo to kosztowało wysiłku wielu ludzi, którzy tej sprawie poświęcili się. Wysiłek ten nie poszedł na marne, gdyż niecodzienne usługi oddaje fotografia licznym dziedzinom naszego życia, bez niej nie dopomyślenia byłoby dzisiaj jakiekolwek zorganizowane społeczeństwo.

Ogólnopolska Wystawa Fotografiki P. T. F.

we Wrocławiu

Polskie Towarzystwo
Fotograficzne
Oddział we Wrocławiu
pl. Nankiera 7, II p.

PROTOKÓŁ

zebrania Komisji Kwalifikacyjnej Zarządu Głównego PTF dla nagrodzenia prac wystawionych na II Ogólnopolskiej Wystawie Fotografiki PTF we Wrocławiu odbytego w dniu 12 marca 1950 roku w sali wystawowej Państwowego Muzeum we Wrocławiu.

Główna Komisja Kwalifikacyjna Polskiego Towarzystwa Fotograficznego w osobach ob.: Hartwiga Edwarda, mgr Obrąpalskiego Zygmunta, prof. dr Romera Witolda i Sempolińskiego Leonarda postanowiła przyznać nagrody następująco:

I nagroda Ministerstwa Kultury i Sztuki 50 000 zł — Kaczanowskiemu Feliksowi z Lublina za pracę pt. „Przodownicy".

II nagroda Ministerstwa Kultury i Sztuki 30 000 zł — Kornickiemu Marianowi z Poznania za pracę pt. „Młodzi z Niegolewa", „Kapela Ludowa z Buku" i „Stary gobelin".

III nagroda Ministerstwa Kultury i Sztuki 20 000 zł — Jankowskiemu Tadeuszowi z Warszawy za pracę „Soczewki w świetle punktowym".

I nagroda Zarządu Głównego Polskiego Towarzystwa Fotograficznego 30 000 zł — Mierzeckiej Janinie z Wrocławia za pracę pt. „Portret".

II nagroda Zarządu Głównego Polskiego Towarzystwa Fotograficznego — Kupcowi Bronisławowi z Wrocławia za pracę pt. „W sierpniu".

III nagroda Zarządu Głównego Polskiego Towarzystwa Fotograficznego — Kolowcy Stanisławowi z Krakowa za pracę pt. „Granie Rysów".

Nagroda Wojewody Wrocławskiego aparat fotograficzny „Praktiflex" — Komorowskiemu Kazimierzowi z Sopot za pracę pt. „Rok 1945" i „Eksport".

Nagroda Zakładu Narodowego im. Ossolińskich „Pan Tadeusz" w autografach — Koniecznemu Kazimierzowi z Gniezna za pracę pt. „Roztopy Wiosenne".

Wyróżnienie Książnicy Atlas — Rosnerowi Józefowi z Krakowa za pracę pt. „Portret Bandury".

Wyróżnienie Książnicy Atlas — Wojtkiewiczowi Mikołajowi z Wrocławia za pracę pt. „Start".

Bilińskim Alicji i Tadeuszowi ze Szczecina za pracę pt. „Akt V".

Markockiemu Władysławowi z Wrocławia za pracę pt. „Halny idzie".

Wrocław, dnia 12 marca 1950 r.

Uwagi ogólne

Wystawa obecna jest drugą z rzędu doroczną wystawą zorganizowaną przez Polskie Towarzystwo Fotograficzne, które powstało przez złączenie kół i towarzystw tworzących się spontanicznie w różnych ośrodkach i jednoczących amatorów oraz zawodowców, którzy poważnie podchodzą do zagadnień fotografiki.

W żywej działalności artystycznej towarzystw objawiającej się między organizowaniem licznych wystaw regionalnych w mniejszych i większych ośrodkach Wystawa Ogólnopolska odgrywa rolę szczególną, rozporządzając obfitym materiałem rocznego dorobku artystycznego całego kraju, co pozwala na podsumowanie wyników pracy i podkreślenie najlepszych osiągnięć. Konieczność ograniczenia ilości wybranych prac, którą pomieścić mogą sale wystawowe stwarza warunki ostrej konkurencji przy eliminacji.

Komisja kwalifikacyjna przy wyborze prac na obecną wystawę kierowała się przy ocenie indywidualnymi zaletami każdej poszczególnej pracy, nie uwzględniając np. liczby średnich prac przysłanych przez poszczególnych autorów, które razem przedstawiać mogą poziom nie najgorszy, ale z których żadna indywidualna ponad poziom średni nie wykracza. Stąd odpadło wielu autorów, nieraz nawet dobrych, którzy jednakże żadnej wybitnej pracy tym razem nie przedłożyli, a także autorów nowych, którzy jednak jeszcze dostatecznie wysokiego poziomu nie osiągnęli. Terenem, na którym zdobyć oni mogą swe pierwsze laury, muszą pozostać wystawy regionalne.

Obesłanie wystawy przez poszczególne ośrodki jest wskaźnikiem ich aktywności, a procent przyjętych prac można uznać za miarę osiągniętego poziomu. Wprawdzie selekcja dokonana przez każdą komisję kwalifikacyjną jest indywidualna, jednakże cyfry statystyczne posiadają niewątpliwie pewną wartość objektywną, zatem interesującym będzie zrobić małe zestawienie liczbowe.

Ogółem na wystawę wpłynęło 617 prac nadesłanych przez 153 autorów. Przyjęto z tego 143 prace to jest mniej niż jedną pracę na zgłaszającego się autora, a 23% ogółu nadesłanych prac. 70 autorów zgłaszających nie znalazło się w katalogu wystawy, to znaczy przyjęto prace 54% autorów. Na jednego autora przyjętego wypada średnio 1,7% prac przyjętych. Z prac nadesłanych, których liczba dla poszczególnego autora ograniczona była do pięciu, trzej autorzy znaleźli się na sali wystawowej z czterema pracami i piętnastu autorów z trzema pracami. Prace tych najlepiej ocenionych autorów stanowią razem 40% prac wystawionych.

Z ośrodków reprezentowanych na wystawie najsilniej przedstawia się Warszawa, skąd prace nadesłało 27 autorów, a wraz z Województwem Warszawskim 33 autorów. Z autorów warszawskich na salę dostało się 15 reprezentowanych 29 pracami, to jest procent przyjętych na autora jest nieco wyższy niż średnio na wystawie. Następnie idzie Poznań (18 autorów zgłaszających, 9 przyjętych z 17 pracami), Łódź (14 autorów zgłaszających, 6 przyjętych, 12 prac) i Kraków (12 autorów zgłaszających, 8 przyjętych, 12 prac). Z Wrocławia przyjęto 10 prac 6 autorów jeśli nie liczyć 4 członków komisji kwalifikacyjnej, którzy dali po dwie prace.

Silne grupy regionalne przedstawia Wybrzeże skąd nadesłało prace 16 autorów, przyjęto 13 autorów, 26 prac. Na Wybrzeżu najsilniej przedstawia się Gdynia, skąd przyjęto wszystkich 6 zgłaszających autorów, dopuszczając 14 prac.

Drugą wybitną grupę regionalną przedstawia woj. śląskie z 16 autorami zgłaszającymi (przyjęto 9 autorów i 15 prac).

A teraz jeszcze parę słów o tematyce prac.

Największą grupę tematyczną stanowi praca, zdjęcia regionalne, społeczne i sport, które razem reprezentowane są przez 33 obrazy, co stanowi 13% przyjętych prac. Następnie idzie krajobraz (20% przyjętych), portret (15,5%) i architektura (10,5%). Reminiscencje wojny i zniszczenia przedstawiają tylko 3 prace (2%). Pozostałe to rodzaj, martwa natura i inne.

Wobec pokaźnej liczebności autorów ze Śląska uderza na wystawie brak prawdziwego krajobrazu przemysłowego, przedstawiającego ziemię porytą przez wykopy, pokrytą fantastycznymi formami hałd, zasnutą dymami z horyzontem zapełnionym sylwetkami smukłych kominów i dziwacznych kształtów budowli przemysłowych. Krajobraz taki, to temat niezwykle fascynujący, ilustrujący rezultaty i warunki pracy ludzkiej i bardzo fotogeniczny. Niewątpliwie tajemnica państwowa może czasem ograniczyć swobodę wyboru, jednakże przede wszystkim przy zdjęciach poszczególnych objektów, które mimo to figurują na wystawie świadcząc, że ograniczenie nie jest tak surowe, mniej natomiast przy szerokim krajobrazie.

Fotografika wkracza dziś na nowe tory stając się sztuką mas. Gdy oko objektywu fotograficznego coraz częściej zabłyśnie w rękach robotnika przy warsztacie pracy, wówczas tematyka automatycznie się rozszerzy nie tylko na krajobraz przemysłowy, lecz także na wszelkie sprawy związane z pracą i produkcją. Obecna wystawa jest świadectwem pierwszego etapu tych dokonujących się zmian.

WITOLD ROMER

Recenzja

Od pewnego czasu wszystkie znaczniejsze fotograficzne imprezy wystawowe i konkursowe odbywały się pod znakiem tematyczności. Doroczna wystawa PTF ograniczeniom pod tym względem nie podlega; jej zadaniem jest dać przegląd wysiłków artystycznych fotografików polskich niezależnie od celu, jakiemu służyły: ideologicznemu, ilustracyjnemu, przyjemności widza, czy radości bądź wyładowaniu się napięcia emocjonalnego twórcy. Stąd rozmaitość wystawy, brak jednolitego charakteru, jakiegoś tonu dominującego. Nudną bezwzględnie nie jest.

Widzi się poszukiwania dawne i nowe. To jest dawne i nowe jeśli chodzi o tematy i ujęcia kompozycyjne; ze stanowiska środków technicznych wypowiedzenia się, problemy przedwojenne zarzucono prawie zupełnie.

Poszukiwania techniczne.

Na sto czterdzieści trzy eksponaty — jeden przetłok, jedna guma, ani jednego pigmentu. Bromy i bromy, ewentualnie chlorobromy i Pearson. Sześć przykładów tego, co się nazywało dotychczas solaryzacją, a zaczyna nazywać inwersją. (Nawiasem mówiąc, pierwsza nazwa podkreślała jeden z momentów technicznych — prześwietlenie; druga — zmianę walorów, więc efekt. Żadna nie jest ścisłą: prześwietlenie nie wyczerpuje postępowania; przeobrażenie tonalne może obejmować nieznaczną cząstkę dzieła). Ale są to przykłady doskonałe, przedstawiające rezultaty procesu opanowanego, prowadzonego do zamierzonych wyników plastycznych; gdy dotychczasowe wzory wykazały efekty w dużej mierze przypadkowe.

Jednym przykładem są „Umierające kwiaty" Bożeny Michalik. Wysoka klasa! Inwersja posłużyła do opowiedzenia tematu samym prawie konturem, z zachowaniem napomknień światłocieniowym na większych płaszczyznach (garnek, największy kwiat) gdzie brak ich stwarzał by przykrą próżnię, oraz dla zaznaczenia paru cieni rzuconych. Efekt, zupełnie rysunkowy, ogromnej ekonomii środków. Na niektórych efekt ten wywoływa zapewne wrażenie formalizmu; ale moim zdaniem byłoby to wrażenie błędne. Sztuka pierwotna, sztuka dziecka mają na celu wypowiedzenie treści, nie lubowanie się formą; a jednak i sztuka pierwotna i sztuka dziecka operują głównie samym konturem. — Rzecz interesująca, że ta sama artystka miała na zeszłorocznej wystawie w Sopocie piękny brom w stylu bardzo bułhakowskim.

Inny cel w użyciu inwersji przyświecał J. Mierzeckiej w „Portrecie" pani R. — Tu chodziło o uwydatnienie charakterystyki psychologicznej, o mocne podkreślenie wyrazistości tej twarzy subtelnej, inteligentnej i nerwowej, o położenie jeszcze większego akcentu na jej rysach kosztem akcesoriów, np. kapelusza, którego usunąć (np. przez obcięcie, albo przez pogrążenie w czerni tła) autorka słusznie nie chciała — za dobrze się komponował — ale którego ciemną plamę należało rozjaśnić, aby pozbawić ją przytłaczającej ciężkości. Brom nieprzerabiany dałby może bardziej harmonijną kompozycję walorową; ale by nie dał nerwowości faktury, psychologicznie przenoszącej się na wszystko, co wyczuwamy w sportretowanej.

„Solaryzowane" wreszcie są dwie „Słoneczne miniatury" Z. Pękosławskiego. Wytworne, wstrzemięźliwe w wyrazie, prawdziwe. Okonturowanie wyraźne, bo dominujące, ale kontur jest cienki. Trzeba było niemałego wysiłku myślowego, żeby za pomocą fotografii osiągnąć efekt tak bardzo graficzny, który, niepowszedni w fotografice, byłby w sztychu przejawem niemal krańcowego realizmu.

Portret.

Bardzo mi się podobał chłopiec za szybą, po której spływają krople deszczu, H. Idziakowej. Tytuł: „Znowu Sławek nie pójdzie na spacer". Tytuł tłumaczący wyraz oczu rozżalonych, zagniewanych i besilnych, jak u szczekającego pieska.

Dorys dał dwa portrety: Bułhaka i Solskiego. Te dwie podobizny pokazują podobieństwo, czyli prawdę zewnętrzną — tę, którą spostrzega mniej więcej każdy, i zarazem pewną prawdę wewnętrzną modela; podkreślam, obie prawdy, a nie ich przeciętną, czy wypadkową; a przy tym mają styl, ten styl własny Dorysa, do którego właściwości należy rzadka umiejętność wypowiadania psychiki za pomocą akcesoriów; okulary Solskiego są częścią jego osoby niemniej wymowną, jak kwadratowe sklepienie upartej czaszki, uśmiech wąskich ust, błysk oczu.

Do udanych i oryginalnych portretów należy „Urzekło mnie morze" T. Linka; co się wyraziło odbiciem morza w ciemnych okularach.

Nie podobały mi się natomiast ani dwa portrety E. Hartwiga: „Portret malarza" i „Profil", ani „Portret przyjaciela" Pękosławskiego. Pierwszy zanadto się wywodzi z ducha „fotonitów", dawno i słusznie zarzuconych przez ich wynalazcę; wraz z drugim sprawiają wrażenie silenia się na coś — a nieosiągnięcia. Trzeci jest, zdaje się próbą techniczną; zaciera rzeźbę głowy modela, a nie pokazuje w nim wewnętrznego człowieka.

Praca.

Na czoło wybijają się nagrodzeni „Przodownicy" Kaczanowskiego. Dominuje ciężka taczka metalowa, która nadaje sens i kierunek ruchom dwóch robotników i koordynuje je. Efekt tego czarnego prostokąta w środku kompozycji tak mocny, że aż prawie brutalny, ale całkowicie usprawiedliwiony i nie zużyty.

„Tempo pracy" E. Hartwiga pokazuje nietylko to, co zapowiada tytuł, lecz także patos pracy.

W dziale tym wyróżnia się „Z pracowni rzeźbiarza" Lelewicza. Głowa z ziarnistego kamienia, ręce, narzędzie. Ruch rąk się nie tłumaczy— ni to praca, ni odpoczynek; ale materiał i forma kamienia są oddane tak znakomicie, oświetlenie tak wywyższa rzeźbę — skończone dzieło, wobec którego nawet ręce twórcy nabierają znaczenia służebnego, że wrażenie artystyczne jest bezspornie dodatnie i mocne.

F a n t a z j e... itp.

Do dziedziny fantazji należą „Soczewki w świetle punktowym" T. Jankowskiego. Trudno się ustosunkować do tego obrazka: jest się trochę oszołomionym, trochę zażenowanym; wzruszenia estetycznego — we mnie przynajmniej — nie budzi. Dzieło sztuki (a także cała twórczość artysty, i cały jakiś kierunek artystyczny), jak zresztą każdy twór ludzki, może być rozpatrywany dwojako: jako wytwór przeszłości i jako czynnik przyszłości. Z pierwszego punktu widzenia to skombinowanie z soczewek stylizowanej twarzy ludzkiej z oślimi uszami, wyrastającymi nad oczyma, może być traktowane jako reakcja satyryczna trochę na secesję, trochę na surrealizm Picassa; z drugiej — jest to zabawka, dowcip świetnie wykonany technicznie, ale powierzchowny — i nic więcej.

Znacznie smaczniejszą jest fantazja pt. „Błękitny balet" F. Kaczanowskiego. „Soczewki" przedstawiały przedmioty ułożone przez twórcę tak, aby coś wyobrażać; tu mamy uchwycenie przypadku: efemerycznych obłoczków, układających się w kształt baletnicy, widzianej z loży drugiego piętra, w ruchu, w wibracji światła kinkietów, w stylu Degasa lub Cappiella. Rzecz pełna wdzięku, wykwintnej pikanterii. Nieaktualne to i niepoważne... ale przejść obok obojętnie nie da rady.

„Senne marzenie" Iszczuka jest także w genezie uchwyceniem fragmentu rzeczywistości, sugerującego coś, czym realnie nie jest. W efekcie (w moim subjektywnym odczuciu) — bezcelowa deformacja bezcelowej „nowej rzeczowości". Faktem fotografowanym jest chyba „sztuczne słońce" czy żarówka. Sugestią — szereg secesyjnych oddolnych półaktów czy pół-girlasek, widzianych przez niezupełnie gładką, deformującą szybę. Nie można zaprzeczyć, że wszelkie operacje tego rodzaju pobudzają spostrzegawczość, bawią, jak błyskotliwy paradoks i pobudzają zdrowy rozsądek oraz zmysł proporcyj, drażniąc je, do samoobrony; ostatecznie, każde dzieło inteligentnego artysty musi poruszać emocjonalnie prawdziwie wrażliwego, szczerego odbiorcę, którego wrażliwości nie stępiły poglądy wyrozumowane, ani nie wyłączyło, choćby chwilowo, zaczarowane koło jakiejś sztuki o założeniach całkowicie odmiennych. Ale czy to dobrze? W tym wypadku mnie osobiście to nagromadzenie deformacyj razi niewspółmiernością wysiłku — zarówno twórczego, jak i wymaganego od odbiorcy — z błahością rezultatu.

Montaż A. Johanna pt. „Faszyzm" — mężczyzna przywiązany do słupa — jest mocny i upiornie tragiczny. Powstał z ducha „Desastros de la guerra" Goyi. Wyrazowi szkodzi trochę miękkość rysunku kamiennej podstawy, oraz zbyt wielkie, moim zdaniem, zatopienie w czerni, co samo przez się jeszcze poczucia tragizmu nie wzmaga. Rzecz przypomina zdjęcia wielkiego filmowca radzieckiego Eisensteina z niedokończonego filmu „Meksyk".

„Stary gobelin" M. Kornickiego przedstawia scenkę kostiumową. Tytuł się odnosi do epoki tematu przedmiotowego: markiza, markiz, peruki, żaboty, atłasy — można to sobie wyobrazić na tle gobelinu. Bo faktura bynajmniej gobelinową nie jest, nie ma jego dekoracyjnej płaskości, a przede wszystkim jednolitości. Nie lubię tego częściowego grubego okonturowania postaci na czarno. Robił to chętnie Tintoretto; ale jego kontur wiązał się z całością kompozycji, tutaj zaś jego obecność w niektórych miejscach, brak w innych się nie tłumaczy. Przesłania to niewątpliwe zalety obrazu, np. bardzo ładne oddanie materiałów i swobodę ujęcia.

Al. Zakrzewski i M. Wojtkiewicz zaatakowali temat, odkryty przez Bietkowskiego na wystawie Cechu w Izbie Rzemieślniczej w Warszawie: walkę z analfabetyzmem, usymbolizowaną zestawieniem rąk dojrzałego człowieka z niewyrobionym, z trudem opanowanym pismem. Zaatakowali z powodzeniem; zwłaszcza Zakrzewski (stary uczeń Bułhaka).

H. Makarewicz przyzwyczaił nas do obrazów efektownych, ale nie efekciarskich, do wycinków rzeczywistości, chwytających różnorodność życia lub jego czynniki niezmienne, i podających je w sposób kierujący uwagę widza na to co istotne. „Cienie na szybie" są w gruncie rzeczy błahostką w hierarchii spraw ludzkich. Ale to połączenie wycinanki ze skaczącymi jeleniami na czarno z dwoma chłopcami w głębi na szaro jest pomysłowe, a nawet dowcipne, bo nieoczekiwane i jakoś życiowo nielogiczne i przez to ożywia i raduje.

Do dziedziny dobrego reportażu należy „Pożar" K. Komorowskiego. Rzecz z natury tematu i okoliczności dość przypadkowa w układzie, pozwala się zaliczyć do fotografii dzięki mocnej harmonii walorów.

Oryginalnością w codzienności, ładem w zespole przypadków uderza „Jarmark w Pułtusku" H. Hermanowicza. Poziomy (poszczególne wozy z końmi) składają się na kolumny pionowe (szeregi wozów z lotu ptaka); rower, wóz w pionie itd. tworzą akcenty zapewne przypadkowe, ale nadzwyczaj fortunnie uchwycone.

Na granicy reportażu — ze względu na trudność uchwycenia momentu — i pejzażu stoi „Lawina" W. Tomaszkiewicza. Śmieszne małością kreseczki „ludzików" na tafli lodowej Morskiego Oka dają skalę ogromu i ślepej potęgi tej kłębiącej się masy śniegu i pyłu śnieżnego.

P e j z a ż.

Pejzaż zajmuje w ogóle w fotografice polskiej stanowisko uprzywilejowane. Zapewne jakąś rolę gra tu pewna skłonność narodowa; niemałą rolę odegrała nauka i przykład śp. Jana Bułhaka. Zacznijmy od niego.



„Szklarze"

Fot. Edward Hartwig

Bułhak żegna się ze swoją publicznością trzema pracami, które choć piękne i zrównoważone, wnoszą pewne poczucie niepokoju. „Burza nadchodzi" przypomina jego stary „Krajobraz romantyczny". Dawniej było by to dane w jasnej szarzyźnie. Obecnie przeciemnienie narzuca pewną ponurość, sprawia wrażenie opuszczenia, choć tematem pejzaż słoneczny i zielony... Takież wrażenie sprawia pustka gruzów, przywalonych ciężkimi zwałami chmur w „Warszawie po wojnie", pomimo, że parę kominów, dymiących w oddali, wnoszą akcent nadziei. Nastrój to dawniej zupełnie obcy Bułhakowi, wiążący się z przybraniem na niedawnym konkursie pseudonimu „Niepotrzebny" — a dziś już wytłumaczony może nagłym zgonem nestora fotografiki polskiej.

Trzeci obraz profesora — „Woda" — stanowi piękne studium, pozornie z zakresu „nowej rzeczowości", w istocie zaś — obraz żywiołu, skojarzonego w wierzeniach i przesądach odwiecznych z bezpowrotnym przemijaniem, utajona skarga na kruchość spraw ludzkich. Może i to się wiąże ze zbliżającą się śmiercią? A może tylko ja jestem pod wrażeniem świadomości, że nastąpiła, smutku, że oto ostatni raz na wystawie figurują nowe Jego dzieła.

Ale poza tym jakże często czuje się u innych artystów wpływ Bułhaka! W gruncie rzeczy my fotograficy polscy możemy powtórzyć o Nim słowa, które Krasiński wyrzekł o Adamie Mickiewiczu: „My wszyscy z niego". Zwłaszcza gdy chodzi o piękno pejzażu, o pokrewieństwo między ludźmi a przyrodą, o całe bezpośrednie, serdeczne jej ukochanie. Więc bez Bułhaka nie było by pięknego „Cirrusa w Tatrach" W. Romera, ani „Cudnej zimy" St. Arczyńskiego, ani „Wierzb" Dygasiewicza — krzywych, starych, pokracznych, a jarych, żywotnych — wiedźm między drzewami; ani „W sierpniu" B. Kupca, „Symfonii jesiennej" St Krakowiaka, rapackich „Roztopów wiosennych" K. Koniecznego. I wielu innych pięknych, przemyślanych sercem obrazów.

W ogóle, wyczerpująco opisać tego działu wystawy się nie da; wspomnę rzeczy, które mi się najbardziej podobały, poza wyżej wymienionymi, i te, które nasuwają takie czy inne problemy.

Osobowość artystyczna B. Gardulskiego formowała się w czasach, gdy Jeremin czynił cuda w Rosji, Keighley w Anglii — pierwszy w przesubtelnych bromach. Drugi w pigmencie. „Ruiny Tenczynka" — jedyny przetłok na wystawie są pokrewne tym mistrzom romantyczną poezją tematu, klasyczną równowagą mas, szlachetnym umiarem w traktowaniu światłocienia.

„Beskidy" R. Józefoskiego — to bardzo efektowna izohelia w pięciu tonach (łącznie z bielą). Z realistycznego punktu widzenia kontrasty są



II Ogólnopolska Wystawa Fotografiki we Wrocławiu   Fot. Janina Mierzecka

przesadzone, plama odpowiadająca błękitowi, czy raczej szafirowi nieba jest ciemniejsza od cieni na murawie; ale to antynaturalistyczne kłamstwo było konieczne, żeby z taką intensywnością oddać jaskrawość światła w skwarne południe letnie.

„Czarci jar" i „Krajobraz romantyczny" T. Wańskiego są dla mnie zagadką. Autor stworzył tyle arcydzieł, wykazał tyle razy wyjątkową subtelność artystyczną i wysoki poziom techniczny, że niepodobna przypuścić, by osiągnięte efekty były przezeń niezamierzone. Ale w takim razie z zamierzeniami nie mogę się pogodzić. Wydaje mi się, że Mistrz nie czuje koloru... Obie te prace są zlekka zabarwione. Zbyt nieśmiało, zbyt powierzchownie, aby odebrać fotografii jej charakter przede wszystkim walorowy, aby stworzyć kompozycję barwną; wytwarza się tylko wrażenie zabrudzenia przez dość przypadkowe pokrycie gotowej już kompozycji czarno-białej słabiutkim kolorkiem. Pogodzenie koloru i waloru jest zadaniem trudnym, poważnym, i droga doń na ogół nie prowadzi przez mechaniczne połączenie tych dwóch czynników; trzeba odrazu tworzyć walor kolorem.

Kwestią jeszcze bardziej subjektywną jest nadanie powierzchni obrazu optycznej szorstkości, tak różnej od zwykłej fotograficznej gładzizny. Można to lubić albo nie. U Wańskiego wywodzi się to zapewne z dawnego zamiłowania do techniki gumowej.

Ale Wański stworzył szkołę. Do niej wypada zaliczyć trzy obrazy A. Farulewskiego i „Wierzby" Symonowicza" — ostatnie poprzez manierę Hartwiga.

Bardzo ładne motywy górskie dał W. Markocki („Narciarskie wczasy" i „Halny idzie" — n. b. nareszcie fotograf nie używający ohydnego ceperskiego wyrazu „halniak"!). Pierwszy mocno przypomina podobny temat u Wawrzyniaka na Konkursie Turystyki w Polsce Ludowej („Świat Fot." nr 14), ale jest gorzej skomponowany; w drugim fragment z wygiętym obłokiem, leżącym na szczytach, jest monumentalny; całości brak nieco równowagi.

Ciekawą naukę można czerpać z „Bałtyckiego brzegu" A. Idzińskiego. Niby bez zarzutu; a jednak nie wzrusza. Czy nie za dużo tu motywów na raz? Bułhak tak się upominał o przestrzeganie zasady „jeden obraz, jeden motyw"! Tu zaś i wijąca się linia brzegu, i ruch fal i ładny syntetyczny, daleki plan brzegu... ale jedno pionowe, drugie ukośne, trzecie poziome, a niezwiązane z sobą... Osobiście zostawiłbym samą górę, mniej więcej jedną czwartą lub jedną piątą wysokości; pozostał by wąski fryz, dekoracyjny i wymowny.

Może jeszcze ciekawszą naukę wysnuwamy z H. Hermanowicza: „Na jeziorze Kiekrz pod Poznaniem": naukę o wielkiej wadze treści przedmiotowej poszczególnych czynników plastycznych. Ośrodkiem plastycznym obrazu są liny z blokiem, znajdujące się na pierwszym planie na linii złotego podziału szerokości. Otóż gdyby w tym miejscu było coś istotniejszego, coś żywego, postać ludzka — jakże by ona grała, skupiała wszystko koło siebie! Ale właśnie czynniki przedmiotowo ważniejsze — człowiek w lewym kącie, kilka żaglówek w głębi — są umieszczone na miejscach słabszych, co wywołuje podświadome poczucie czegoś niewłaściwego. A wobec tematycznej nieistotności lin — ośrodka plastycznego — ciemna reja, zamykająca obraz od góry, nie znajduje oparcia i nieprzyjemnie ciąży na całości.

Właśnie połączenie ośrodka tematycznego z plastycznym w osobie człowieka — najjaśniejszej plamki, od którego (-rej) promieniście się rozchodzą światła i cienie po „Wiklinach", tworzą smakowitość obrazu L. Hartwiga pod tym tytułem.

Bardzo ładny byłby motyw F. Staszewskiego: „W porcie". Perspektywa powietrzna śliczna. Obraz wymaga obcięcia z wszystkich czterech stron, i to dość ciasno, tak aby nic nie konkurowało walorem ze statkami, małymi ciemnymi holownikami na pierwszym planie i wielkim jasnym w głębi; przy tym ostatni nabrał by ogromu, całość monumentalności.

Na ogół bardzo się podoba „Negatyw" A. Drozdowskiego. Podbija głównie czystością i ładem wizji. Tytuł potwierdza wrażenie inwersji (tu w znaczeniu wyniku przemiany walorów, nie zaś użytej techniki). Pierwsze wrażenie — interesującej świeżości; ostatnie (u mnie osobiście) poczucie pewnego fałszu.

Solidne, klasyczne pejzaże, pomimo wyrobienia wszystkich szczególików i kontraścików, wystawił M. Kołakowski. Bułhak byłby to zrobił w gamie szarej... było by słoneczniej.

Dwa przykłady fotografii barwnej (duxochromy) dał R. Józefoski. Cóż, „najpiękniejsza dziewczyna nie może dać więcej niż ma"... Fotografia barwna jest wtedy najlepsza, gdy najbardziej jednolita w gamie barwnej i najmniej światłocieniowa. Ale i wtedy daleko jej do piękna dobrego obrazu malarskiego lub graficznego... albo czystego bromu. P. Józefoski zrobił, co mógł dobrze wybrał tematy i prawidłowo naświetlił błony.

Dwa pejzaże śnieżne innego autora nazywają się: „Ilustracją do „Opowieści zimowej" Szekspira" i „Ilustracją do „Pieśni zimowej" Mendelsona". Wolno autorowi spowiadać się ze swoich skojarzeń plastyczno-dramatycznych i plastyczno-muzycznych. Jednakże gdy oba fotogramy nie przekraczają poziomu przyjemnej i poprawnie podanej anegdoty, gdy nie wstrząsają dramatem namiętności, ani nie kołyszą melodyjnością i sentymentalnym wdziękiem, tytuły te obniżają działanie emocjonalne dzieł, zapowiadając więcej niż ziszczają.

Fotografia etnograficzna

W tej dziedzinie zarówno „Kapela ludowa" M. Kornickiego, jak i „Młode cyganki" Heleny Hartwig ujmują prostotą podejścia do tematu, charakterystyką typów, rytmem mocnym, lecz dalekim od schematu.

Czas opuścić wystawę. Jest pełna treści i długo nas zatrzymała. Obejrzyjmy się na progu. Ile napięcia twórczego, ile tradycji kulturalnej, ile też żmudnej roboty składa się na każdą wystwę! Czy odpowiada im mniej lub więcej głębokie i trwałe oddziaływanie na tych, którzy w procesie twórczości artystycznej nie biorą udziału? Czy budzą one nowe energie, czy wydobywają na powierzchnię drzemiące możliwości przeżywania sztuki, z całą jej zdolnością tłumaczenia i wzbogacania życia? Ludzi przychodzi sporo. Oglądają na ogół z zainteresowaniem, nieraz z powagą. I coraz się pojawiają na wystawach, na konkursach nowe nazwiska, nowa treść, nowe pomysły, nowe ujęcia. Możemy patrzeć na życie fotografii w Polsce z ufnością.

JAN SUNDERLAND

Uwagi krytyczne

Trochę za często, jak na połowę XX wieku, słyszymy pytanie: „czy fotografia jest sztuką?" Co gorsza, na wzmiankę o „sztuce fotografowania" zauważyć można wzgardliwy ruch ramion, w szczególności ramion plastyków, którzy odsyłają fotografię do szufladki rzemiosła. Przeciwnicy „sztuki fotografowania" nie zastanawiają się głębiej nad definicjami sztuki i rzemiosła; zwykle nawet nie potrafiliby umotywować twierdzenia, dlaczego fotografia sztuką być nie może. W swoim czasie znany, a nawet usilnie popierany plastyk dowodził mi, że fotografia nie jest sztuką, ponieważ operuje „fałszywą" perspektywą! Nawet laik, zastanowiwszy się nieco głębiej, odkryje w tym surowym twierdzeniu dwa podstawowe błędy. Po pierwsze: wyjąwszy bardzo rzadkie, grube błędy optyki fotograficznej, perspektywa, jaką rysuje aparat jest — praktycznie biorąc — matematycznie rzetelna. Po drugie: mistrze malarstwa przedrenesansowego mieli bardzo marne pojęcie o zasadach perspektywy; należałoby zatem wysnuć wniosek, że malarze wieków średnich i wczesnego Odrodzenia, nie mówiąc o Rzymianach i Grekach, byli rzemieślnikami!

Dość liczni fotografowie zawodowi nazywają fotografię amatorską sportem. W tym kąśliwym określeniu jest tyleż słuszności, co w tytule sportowca nadanym amatorowi-pianiście przez zawodowego muzyka. Zresztą definicja sportu jest tak jasna i prosta, że podsuwanie pod nią fotografii należy do grubych omyłek.

Między fotografią-sztuką a fotografią-rzemiosłem zachodzą te same analogie i te same różnice, co między każdą gałęzią sztuki i odpowiednią gałęzią rzemiosła. I tak samo niełatwo ustalić sztywną granicę między jedną a drugą kategorią. Wśród malarzy cechowych wieków średnich znajdujemy zarówno artystów jak i zwyczajnych „lakierników". Czy Boucher, pędzlując po raz tysiączny pyzatego amorka na plafonie pałacu, stał bliżej artyzmu czy rzemiosła? Czy słynne na cały świat sztukaterie Baltazara Neumanna zaliczyć należy do pierwszej, czy drugiej grupy twórców? Czy osławiony ksiądz Baka był poetą? A nasi liczni (niestety bardzo liczni) grafomani, czy są literatami? Z drugiej strony Verdi sam mawiał o sobie, że jest solidnym rzemieślnikiem muzyki operowej. Iluż dzielnych rzemieślników, natrafiwszy na korzystną sposobność, zostało wybitnymi artystami, ilu natomiast utalentowanych artystów, w pogoni za łatwym chlebem, spadło z czasem do rzędu rzemieślników i to nie najuczciwszych?

Malarz nie uważa się za rzemieślnika, ponieważ poza umiejętnością władania pędzlem i wiadomościami (często bardzo powierzchownymi) z dziedziny technologii farb, zna prawa proporcji, kompozycji, harmonii barw, przede wszystkim zaś umie przeżywać pewne kompleksy wzrokowe i potrafi przeżycia te, przefiltrować przez pryzmat swego artystycznego temperamentu, narzucić widzowi-odbiorcy. Nie ulega natomiast dyskusji, że samo opanowanie techniki malarskiej nie stworzy jeszcze artysty.

Dajmy do ręki dobry aparat fotograficzny chemikowi, znającemu zasady optyki, nauczmy go uruchamiać migawkę i zobaczymy, czy potrafi tworzyć obrazy poprawnie skomponowane, narzucić widzowi pewne przeżycie wizualne, zamknięte należycie w właściwym wycinku płaszczyzny! Zapewne, ujrzymy może zdjęcie technicznie dobre; ale nie będzie to obraz fotograficzny. Takich zdjęć dokonują tysiącami nasi „fotografomani", którzy wzruszają nas... chyba ilością zużytych taśm filmowych.

Między zdjęciem technicznie udałym a obrazem fotograficznym zieje taka sama przepaść, jak między starannie wykreślonym przekrojem maszyny a kartonem Wyczółkowskiego.

— — —

Możnaby na ten temat snuć rozważania rozległe, obszerne a nawet uczone. Prościej natomiast zwiedzić uważnie II Ogólnopolską Wystawę Fotografiki Polskiego Towarzystwa Fotograficznego, która rozbiła swe namioty w gościnnych salach Muzeum Państwowego. Tu, bez naukowych wywodów, bez wertowania grubych tomów filozofii sztuki, bez objaśnień specjalistów od tajemnic „kuchni" fotograficznej, bez trudu przekonać się może każdy, że fotografia może być i jest sztuką.

Pod względem tematycznym, kompozycyjnym, ekspresji indywidualnego temperamentu i specyficznych upodobań autorów, skala wystawy jest bardzo szeroka. Szkoda, że nieco nużąca wydaje mi się monotonia techniki. Na 143 obrazy mamy zaledwie jedną „gumę", jeden „przetłok" i dwa „duxochromy". Reszta: same „bromy", z których parę zaledwie podbarwianych siarką lub miedzią. Nie ulega kwestji, że dobry brom zawsze będzie lepszy od lichej gumy czy marnego oleju. Niemniej daje się zauważyć pewne otępienie przeciętnego widza, który znudzony monotonią czarno-białej faktury w znormalizowanych ramkach, zawraca często w połowie drogi, kierując się ku wyjściu. Ucieczka od bardziej zawiłych technik, ongiś zwanych swobodnymi (a jeszcze dawniej „szlachetnymi"!), zapoczątkowana przed kilkunastu laty, zrozumiała jest w czasach dzisiejszych dla fachowca z powodu niedostatku niektórych surowców. Zwiedzający laik natomiast nie orientuje się w tych sprawach, a mniej wrażliwy na piękno w plastyce, łatwo się zniechęca.

Większość autorów hołduje modzie z m i ę k c z a n i a („Duto", rastry itp.). Oby ta moda nie przeszła w manierę, o którą niestety w fotografii niezwykle łatwo! Nie brak oczywiście wyjątków takich, jak np. poprawne, ale nieco za „twarde" trzy obrazki B. Malmurowicza, jak ślicznie cyzelowane p o w i e t r z e B. Kupca („W sierpniu"), lub poprawna architektura Z. Radeckiego („Zamek w Legnicy").

Technika eksponatów — naogół — dobra, niektórych — nieprzeciętna. Szkoda tylko, że np. T. Wański, obok dobrej „Kaplicy kaszubskiej", daje „Czarci Jar", wywoływany pendzlem, co nie ratuje ani wątpliwej kompozycji, ani nie tłumaczy ponurego tytułu pod pogodnym pejzażem. Bardzo dobremu obrazkowi W. Szczanieckiego przydałby się staranniejszy retusz. Pod względem retuszu (oczywiście nieodzownego) sporo obrazów wykazuje brak staranności i wprawy, nieproporcjonalny do czysto fotograficznej sprawności.

Duxochromy R. Józefoskiego w dalszym ciągu dowodzą, że barwna fotografia z natury jest fascynującym eksperymentem, ale też ciągle jeszcze tylko eksperymentem. Dwubarwna guma A. Sobolewskiego nie budzi tych zastrzeżeń, ale też nie zniewala zwiedzającego.

Chcąc zakończyć omawianie faktury i techniki wyznam, że osobiście nie jestem zwolennikiem tzw. „chwytów", których wynik obliczony bywa raczej na zaintrygowanie widza: zamiast wzruszać, budzi pytanie: „jak to jest zrobione?". Sądzę, że faktura tak w sztuce, jak i w rzemiośle bazuje na tworzywie i narzędziu. Dlatego wszelkie solaryzacje, inwersje, a także fotomontaże uważam za podobne pogwałcenie niepisanej umowy artystycznej, jak np. akwarelę u d a j ą c ą olej, lub cięty w kamieniu ornament, naśladujący metal (patrz: renesans niemiecki!). Największy malarz wśród matematyków, a zarazem największy matematyk wśród malarzy (poza tym przemiły kompan i czytany gaduła) propagował w swoim czasie tzw. „odwróconą perspektywę". Ostatecznie można odwracać także cienie (po prostu: negatyw), można również chodzić na rękach, ale poco?

Co się tyczy fotomontażu, reprezentuje go (oficjalnie) tylko jeden obraz A. Johanna („Faszyzm"), który ma tę zaletę, że mógł być zrobiony właśnie b e z montażu...

— — — — — — — —

Pod względem kompozycji Wystawa stoi na wysokim poziomie. Np. świetne, także w gradacji, oba „Akty" A. i T. Bilińskich, nie należą do wyjątków. Do słabszych zaliczam „Plotkę" A. Farulewskiego, „Przedwiośnie" M. Kołakowskiego (za to dobra „Chata" tegoż autora); zastrzeżenia pod tym względem budzą również „Diabły górskie" T. Linka, „Na koloniach" i „Przed startem" S. Ziółkiewicza. Niefortunnie twardą, poziomą linią odciął dwa plany w „Nowym życiu" E. Nasierowski.

Świetne „słońca" dają: S. Arczyński, J. Stanisławski, A. Śmietański, K. Wilak, A. Idziński i wielu innych.

O „powietrzu" B. Kupca wspomniałem. Poważną konkurencją grozi w tej dziedzinie F. Staszewski („W porcie"), W. Romer („Cirrus w Tatrach"), S. Krakowiak („Symfonia jesienna"), S. Kolowca („Grań Rysów"), T. Cyprian („W słońcu"). Sprawiedliwość nakazuje dodać, że w tym zakresie lista twórców mogłaby być znacznie dłuższa.

Brak p o w i e t r z a ujawnia bardzo gadatliwy w półtonach „Odtwórca rzeczywistości" K. Kozłowskiego i nieco lepsza „Wytwórnia globusów" R. Burzyńskiego. Obie prace wyładowane detalem po brzegi.

„Globusy" prowadzą mimowoli myśl ku modnej przed dwudziestu laty „c z y s t e j r z e c z o w o ś c i", tematyki obumierającej zwolna i nielicznie na Wystawie reprezentowanej. Doskonale skomponowane, tajemnicze „Soczewki", a nawet zupełnie nietajemnicze, namacalne „Detale z duralu" T. Jankowskiego wolę jednak od „Pijanych kieliszków" Z. Jarzyńskiego, zalatujących prowincjonalnym „gabinetem śmiechu" z jego krzywymi zwierciadłami. Analogiczne „chwyty", za pomocą mokrej lub zamglonej szyby H. Idziakowej, prowadzą prościutko do maniery.

— — — — — — — —

Na koniec chciałbym parę słów poświęcić niejednokrotnie dyskutowanej sprawie tytułów. Tak jak ani duży format, ani kolor, ani najbardziej wymyślna technika nie ratują złej kompozycji, tak samo żaden obraz nie zyska na wartości pod pretensjonalnym tytułem. Pomijam już sprawę sprzeczności tytułu z treścią; np.:

duża, pomnikowo spokojna twarz, opatrzona tytułem „Urzekło mnie morze", albo: fragment ogrodu w mokrym śniegu podpisany „Wspomnienie z wczasów" lub tp. „Stary gobelin", abstrahując od technicznych niedociągnięć, tak samo nie przypominałby faktury gobelinowej, jak „Gobelin poranny", gdyby tytuł nie był wydrukowany w katalogu.

Fotograficzna brać powinna tu naśladować malarzy, którzy (naogół) dawno wyzbyli się „literatury".

„Długometrażowe" tytuły jak np. „Znowu Sławek nie pójdzie na spacer" nie dają nic ponad to, co mówi sam — zresztą całkiem niezły — obraz.

TADEUSZ BRONIEWSKI

PIOTR ŚLEDZIEWSKI

Nawołuję do fotomontażu

1. Na Wystawie Ziem Odzyskanych we Wrocławiu w r. 1948 można było się przekonać, że fotomontaż w zespole z formami plastycznymi z innych użytkowych materiałów, z dołączeniem grafiki, liternictwa, malarstwa, rzeźby, architektury tworzyły udaną zamierzoną całość reklamową. A gdy dodamy do tego jeszcze, że filmy tamże wyświetlane, ożywione dźwiękiem, słowem i muzyką były właściwie fotomontażem w ruchu, dojdziemy do przekonania, że fotomontaż w fotografice coś znaczy społecznie i warto na niego zwrócić baczną uwagę.

Podejmuję ten temat nie już „broniąc" fotomontażu jak to czyniłem w nr 4 „Fotografa Polskiego" z r. 1939, ale wprost nawołuję naszych fotografików do żywego wciągnięcia fotomontażu do swej fototwórczości. Nawołuję między innymi i dlatego, że na pomysłowych montażach inż.-arch. M. Krzywobłockiego możemy nauczyć się s z t u k i, czyli w antycznym tego słowa znaczeniu, r z e m i o s ł a f o t o m o n t a ż o w e g o.

Fotomontaż z liternictwem, względnie z drukiem od dawien dawna był praktykowany w reklamie. Był poniekąd fotograficzną sztuką stosowaną. Dziw, że naszych fotografików nie zainteresował już dawno ten rodzaj fotograficzny. Prawda, dr Antoni Wieczorek jeszcze w roku 1938 w „Fotografie Polskim" twierdził, że fotomontaż nie ma nic wspólnego z fotografiką. Jemu też wtedy tamże tak samo wtórował inż. Tadeusz Broniewski. A przecież, odrzuciwszy cele handlowo-przemysłowe, można było w fotomontażu znaleźć — wzorem inż.-arch. Krzywobłockiego, który od roku 1931 porał się już we Lwowie z bezinteresownym tworzeniem montaży — o odpowiednie zadowolenie estetyczne. Nawet w obecnych czasach wśród nawoływań o realizm, taka estetyczna praca pod względem formalnym, gdyby ktokolwiek na nią rzucił nieżyczliwym okiem miałaby wartość co najmniej tak interesującą jak gra w szachy, bo pod względem ideowym, jak przekonamy się, sięga poziomu znacznie wyższego.

2. Przypadkowa fotografia z „natury" z istoty swej jest „naturalistyczna". Jako taka rzadko bywa artystyczna. Aby ją uczynić przynajmniej realistyczną, tj. aby fotografię z natury opracować do zamierzeń fotoartystycznych trzeba poznać dobrze „sztukę" fotografiki. Ta sztuka nas uczy jakich klisz, względnie filmów trzeba użyć do sfotografowania tego lub innego zjawiska natury, jakie zastosować objektywy, jakie filtry, na jaki wycinek natury trzeba zwrócić uwagę, jak go komponować już na matówce, bądź w wizjerze, ile trzeba zużyć czasu do jego ekspozycji, jak i w jakim wywoływaczu należy później dany negatyw wywołać, a następnie — być może — całość lub część o ile osłabić lub wzmocnić, jaki dalej wybrać papier pozytywowy (np. bromowy), co i jak z negatywu powiększyć — do jakich rozmiarów, czy i w jaki sposób przeprowadzić korektę powierzchni powiększenia — aby obraz fotograficzny stał się wreszcie fotografiką. A te korekty przeprowadzane są nawet czasami systemem wtórnikowym, Bułhakowskim, czasami izoheliowym, Romerowskim, czasami fotonicznym — dlaczegożby nie — Dederkowskim. A sam papier fotograficzny może być poddany i obróbce swobodnej — nawet z barwami, w technice bromolejowej, przetłokowej, gumowej etc. Te zaś wszystkie umiejętności i manipulacje i cała kuchnia techniczna, jak mówił Bułhak, są w rezultacie potrzebne na to, aby temat wybrany i sfotografowany z „natury" przestał wreszcie być zwykłą surową kopią wybranego motywu, stał się pomysłem artystycznym i przejął na siebie odblask idealnych obrazów fotografiki, dzieł dostojnych, cieszących się poważaniem na równi z dziełami grafiki, rysunku i malarstwa.

Mimo wysiłku wspomnianej sztuki fotograficznej tematyka „z natury" zawsze krępuje wyobraźnię artysty, a dzieła nawet dobre, wystawiane w setkach egzemplarzy o podobnych tematach mogą wywołać czasami „artystyczną nudę fotograficzną" i stworzyć tęsknotę do bardziej swobodnego, pomysłowego, kompozycyjnego tworzenia fotograficznego. Doświadczył tego na sobie dr Jan Kruszyński i dał temu wyraz w „Fotografie Polskim" w czerwcu 1938 roku. On też proponował jako wyjście z tego impasu drogę nie „malarskiego", lecz „graficznego" (fotomontażowego!) opracowania fotografiki.

3. Fotomontaż — oto nasz temat! Bo dopiero w pomysłowym fotomontażu wzorowy fotografik może pokazać swoją indywidualność, dopiero w fotomontażu zagra w całej pełni indywidualna kompozycja artystyczna, dopiero w fotomontażu nawet skrajny realizm staje się interweniującym, ukazując związek człowieka z jego faktyczną twórczą pracą, dopiero w fotomontażu, np. „mieszczańskie" bądź co bądź fotoportrety przodowników pracy, jakie widziało się na WZO, mogą stać się dokumentami socjalizacji życia i dostojności pracy zawodowej.

W „Sygnałach Lwowskich" z 1. października 1934 r. Debora Vogel pisała o „genealogii fotomontażu i jego możliwościach". Sięgnijmy nieco do jej wywodów.

Termin wprowadzenia fotomontażu datowała ona na rok 1924—25 i objaśniała go jako nowy gatunek artystyczny, polegający na sklejaniu w jedno wycinków fotografii lub reprodukcji. W jej interpretacji brzmiało to trochę inaczej, a mianowicie: Fotomontaż, jest to nowy gatunek malarski, przedstawiający na jedną tłową płaszczyznę naklejanie różnych wycinków życia". „Te wycinki — pisała dalej — to albo fotosy, sporządzone specjalnie dla montażu, albo napotkane i już jako gotowe i charakterystyczne, zużytkowane. Z czasem wystąpiło łączenie elementu fotograficznego z elementem malarskim faktury lub formy". Ten niezbyt stylistycznie jasny tekst miał oznaczać, że są trzy rodzaje fotomontażu, a mianowicie: a) wycinki i sklejki z samych fotografii; b) z rozmaitych reprodukcji dzieł sztuki i natury; c) z fotografii lub reprodukcji z domieszką techniki graficznej lub malarskiej. Wspomniany dr Kruszyński, sam świetny grafik i liternik, dopuszczał domieszkę tylko graficzno-literniczą. Doskonale scharakteryzował fotomontaż artysta Michał Szczuka — według informacji wspomnianej autorki — nazywając go nowoczesną epopeą, która stwarza zjawisko wzajemnego przenikania się najróżnorodniejszych zjawisk zachodzących we wszechświecie. Zrodzenie się metody fotomontażowej odnosiła wspomniana autorka do czasów nowatorstwa sztuki francuskiej, tj. do czasów początkowej działalności artystów, plastyków Braqua i Picassa. Braque sklejał wycinki z gazet, etykietki z flaszek rumu lub pudełek tytoniu razem z innymi obcymi im gatunkowo materiałami. Picasso zaś potrafił wklejać w swe malowidła nawet partie papierowe. Nawiasem powiedziawszy, na Wystawie Dekoracji w Paryżu Picasso wprowadził do dekoracji pewnego pawilonu wspaniałe, olbrzymie fotomontaże.

4. Dzięki metodzie sklejania w jedną całość najprzeróżniejszych wycinków fotograficznych i nie fotograficznych charakter dzieł montażowych może być różnoraki — od realizmu począwszy a skończywszy na futuryźmie, surrealiźmie, a nawet na abstrakcjoniźmie. Wszystko będzie zależało do rodzaju kompozycji elementów — owych komponentów wycinkowych, wprowadzonych do montażu.

Jak z tego widać, sprawa pomysłowej kompozycji w montażu jest pierwszorzędnego znaczenia. Przecież o rozmaitość kompozycji — tak pisałem w r. 1939 w wspomnianym artykule „Bronię Fotomontażu" — trzeba dbać nie tylko ze względu na czytelny układ komponentów, lecz również i ze względu na ich wyraz formalny, wzruszeniowy. Nie tylko o „co", ale i o „jak" artystyczne ma starać się kompozytor. Niedościgniony przykładem dla wszystkich plastyków może służyć różnorodna kompozycja muzyczna. Z tego punktu widzenia u wielu fotografików dostrzegam osobiście „dziury w całym", tj. widzę niewrażliwość wielu fotografików na emocjonalną mowę plastycznych elementów kompozycyjnych. Wina to dawniejszej epoki racjonalistyczno-naturalistycznej, która starała się tworzyć „co, jak w naturze", a nie troszczyć się o to „jak wyobraźnia twórcza nakazywała". W każdym razie fotomontaż bez pomysłowej, śmiałej kompozycji nie da się pomyśleć. Dobre tego przykłady znajdujemy u inż.-arch. Krzywobłockiego.

Aby zaś ośmielić naszych fotografików do komponowania pomysłowych fotomontaży przypominam, że naród, który posiada artystyczne kurpiowskie i łowieckie wycinanki i sklejanki, może sobie śmiało pozwolić na najrozmaitsze próby fotomontażowe, bez obawy narażenia się na śmieszność i na zły smak. Jużciż trzeba do fotomontażu podchodzić nie z punktu widzenia estetyki naturalistycznej, owego „co — jak w naturze", tylko właśnie formistycznie — z punktu widzenia owego „jak — jak w marzeniu", co najmniej „realistycznie". Byłoby to w efekcie ostatecznym zgodne z ciekawym określeniem fotografii, które znalazłem w „Studio" londyńskim z r. 1931 o tytule: „Mise en page, the theory and practise of lay-out", a mianowicie: „Fotografia daje (nam) konkretną formę (celem wyrażenia) najsubtelniejszych myśli. Ma ona dar nadawania rzeczom prostym najbardziej zmechanizowanym i bezosobowym cechę pewnej wrażliwości i poezji, którą przyznajemy im li tylko w naszych marzeniach".

Takie niespodziane podkreślenie wartości emocjonalnej fotografii będzie zrozumiałe tylko wtedy, jeśli z dotychczasowych zaułków w jakich kręcimy się, wyprowadzi nas na szeroką drogę pomysłowa kompozycja naszych fotografik i fotomontaży, powstała przy udziale twórczej myśli z pominięciem naturalistycznego patrzenia na świat.

5. Aby pozostać wiernym samej fotografii jestem osobiście gorącym stronnikiem fotomontażu czystego, zawierającego w kompozycji tylko i jedynie komponenty fotograficzne. Uznaję również montaż fotograficzny urozmaicony naklej-

kami wielowalorowymi i wielobarwnymi z racji ich formalnego dekoracyjnego, a jednak ideowo neutralnego charakteru. Oczywiście gdyby kto z fotografików był zaawansowanym grafikiem i liternikiem, mógłby z powodzeniem uprawiać montaż zawierający fotografie z odręczną grafiką i liternictwem.

Fotomontaż dąży do wywołania różnorakich efektów plastycznych. A więc przez zwarcie się różnorakich komponentów wydobywa się i podkreśla:

po 1-sze — współrytmiczność prostą lub urozmaiconą, gdy się komponuje elementy podobne do siebie pod względem wielkości;

po 2-gie — współharmonijność, gdy się komponuje elementy kontrastujące pod względem wielkości;

po 3-cie — zdecydowaną kontrastowość kształtów sfotografowanych rzeczy, lub zjawisk;

po 4-te — współczasowość zdarzeń, z tą uwagą, że kompozycja ta od dawna już jest znana w plastyce jako simultaneczność;

po 5-te — podobieństwo kształtów sfotografowanych rzeczy lub zjawisk mimo praktycznej ich odmienności formalnej i ideowej;

po 6-te — zgmatwanie lub chaos rzeczy i zdarzeń tego świata;

po 7-me — fantastyczność dla rozigrania twórczej wyobraźni. tak ważnej w życiu;

po 8-me — ideowość, gdy realne komponenty tworzą ideowe całości, np. dla podkreślenia psychologicznego lub socjalnego wyrazu portretu fotograficznego;

po 9-te — funkcjonalizm i dynamizm rzeczy lub zjawisk;

po 10-te — ekspresyjność tychże;

po 11-te — współgrę różnorakich materiałów i technik a nawet odrębności charakteru różnorodnych kompetentów;

po 12-te — współczesność rzeczywistości z obrazami imaginacyjnymi, prawdy rzeczowej z fantazją, objektywności z subiektywnością.

Oto pobieżne wyliczenie wielu możliwości formalnych. fotomontażowych, zdolnych do objawienia wielu nowych efektów artystycznych w zależności od osobistego talentu foto-grafika. Tylko fotomontaż potraktowany tak szeroko może być nazwany, zgodnie z sugestiami wspomnianego artysty (Szczuki Mikołaja) równoczesnością wielości faktów realnych w przestrzeni, czyli epopeą współczesności.

6. Strona techniczna fotomontaży, czyli ich rzemiosło artystyczne musi być również omówione choć w kilku słowach.

Samo wycinanie komponentów i naklejanie nie przedstawia dużej trudności. Ostre nożyczki, ostre ostrze noża introligatorskiego, klej roślinny równomiernie rozsmarowany, papier tłowy, kredowany, jako bardziej zlepny, prasa (książka duża ciężka i ciężarek) do sprasowywania sklejeń! Oto i wszystko co potrzeba aby zacząć interesującą pracę montażową.

Materiał do obróbki montażowej wynika z określenia trzech rodzai montażowych.

1°. Praktykę montażową zaczynamy wzorem p. inż-arch. Krzywobłockiego na wycinkach z reprodukcji z pism ilustrowanych. Powziąwszy w szkicu lub w fantazji choćby w bardzo ogólnych zarysach pomysł montażu, wycinamy najbardziej odpowiadające do naszego pomysłu komponenty. Najmniej może ich być dwa, lepiej trzy, może być cztery, pięć, sześć i więcej. Jeśli ich będzie zbyt dużo, przebierze się miarka i montaż może stać się kompozycyjnie zagmatwany, stracić swą świeżość. Przeciwnie, gdy użyje się zbyt małą ilość komponentów, montaż będzie miał wygląd zbyt surowy, jak niedopieczone i nieodpowiednio dozowane ciasto.

Uwaga I-sza — Zasada: każdy montaż jest oryginałem.

Uwaga II-ga — Oryginałem montażu winniśmy nazywać jedną pierwszą sklejkę. Jest kanonem sztuki, że reprodukcja nie jest dziełem sztuki, ponieważ do wartości dzieł sztuki należy uwidocznienie oryginalnej obróbki materiału, czyli w wypadku montażu, jego autentycznych wycinek i sklejek.

Uwaga III-cia — W wspomnianym „Studio" londyńskim funkcję estetyczną f o t o m o n t a ż u widziano w wybalansowywaniu formy (kompozycyjnej) i efektu (emocjonalnego, artystycznego) płynącego z tej formy. A więc należy wielokrotnie przymierzać tak i owak komponenty ku sobie, osłabiać ich działanie brutalne lub wzmacniać zbyt słabe nowymi komponentami, dodawaniem lub odejmowaniem ich, rozszerzaniem, przesuwaniem, przy wciąż pilnym baczeniu, który efekt najbardziej zbliżony jest do artystycznej gry całości.

Uwaga IV-ta — Warto podkreślić, że zrozumienie zasad kompozycji mniej lub więcej wyczuwalnej geometryzacji układu komponentów jest dla montażu sprawą pierwszorzędnego znaczenia. Wspomniany artysta francuski Jerzy Bragne tak słusznie powiada: „Geometria była motorem rewolucji w nowoczesnej sztuce, ona od dawna kształtowała oko nadając formie nową, pełną wyrazu siłę".

Jak z tego widać nie zajmuję się w tym referacie tymi wszystkimi sposobami fotomontażowymi, które mogłyby służyć do poprawienia zdjęć z natury, lub tworzenia idealnych obrazów, jakby fotografowanych „z natury". Mówi o tym z powodzeniem taka np. książeczka niemiecka pt. „Fotomontage" dr Otto Croy, wydana w roku 1937 w Halle.

2°. Gdy praktyka montażowa wycinków z reprodukcji nas zadowoli, tj. gdy wytrenujemy się w komponowaniu montaży, będziemy mogli

zwrócić się do materiału fotograficznego, jako surowca fotomontażowego. Ten surowiec otrzymujemy z dwóch źródeł: albo z powiększeń, które nie zyskały naszej aprobaty i nie mogły awansować na fotografiki wystawowe — każdy fotografik ma ich w zapasie pewną ilość — albo ze specjalnych fotografii, zdjęć motywów odpowiednich, dobieranych do zamierzonego pomysłu fotomontażowego i z powiększenia ich, stosownego co do skali i charakteru.

Uwaga I-sza — Przy korzystaniu z fotosów celowo sporządzanych dla fotomontaży można uwzględnić w efekcie artystycznym tzw. głębię obrazu. Uzyskuje się ją albo środkami perspektywy liniowej, albo powietrznej. Powietrzną perspektywę w transpozycji czarno- szaro-białej otrzymuje się przez miękkie rozwiewne powiększenie kompcnentów tylnych planów obrazu.

Uwaga II-ga — Ponieważ papier fotograficzny bywa czasami gruby i brzegi wycinków przy bocznym na nie spojrzeniu dawałyby obrazek biały, należy je oczywiście przyciemnić ołówkiem stosownie do tła, na którym one będą przyklejone.

Uwaga III-cia — Przy montażu fotograficznym zaleca się nawet zwilżanie papieru celem dokładnego sprasowania powierzchni. Po wyjęciu z prasy należy fotomontaż lege artis przeretuszować i nakleić z podklejkami lub bez tak jak się montuje każdą fotografikę.

3°. Montaże z reprodukcji (1°) i fotomontaż (2°) mogą być jeszcze urozmaicone wklejkami bądź kolorowymi, bądź walcrowymi, tj. światłocieniowymi dla celów ściśle dekoracyjnych, artystycznych. W tym wypadku grafik i liternik mogą tu mieć dużo do powiedzenia. W każdym razie wklejki, grafika i litery muszą mieć sens kompozycyjny tak pod względem formy, jak i efektu emocjonalno-artystycznego. Wklejki mogą być najrozmaitszych kształtów: kół, kwadratów, prostokątów, etc. Zawsze muszą grać rolę komponentów i bez zgrzytów współgrać z innymi komponentami w całości montażu.

WITOLD DEDERKO

Moje doświadczenia z gumą

1. Czy guma jest techniką swobodną?

Może być, ale nie musi. Oczywiście, jeżeli artysta podchodzi do techniki, jak malarz do palety, gdy zdolność reagowania na światło jest dla niego jedynie sposobem, a nie celem, guma jest techniką swobodną.

Jeżeli jednak fotografik stara się na siłę otrzymywać wynik z góry przewidziany, jeżeli chce stuprocentowo przed rozpoczęciem wykonywania obrazu gumowego mieć świadomość wyniku ostatecznego, nie ma techniki bardziej nieswobodnej niż guma.

Niektórzy gumiści (jest ich niestety coraz mniej) popełniają dwa zasadnicze błędy:

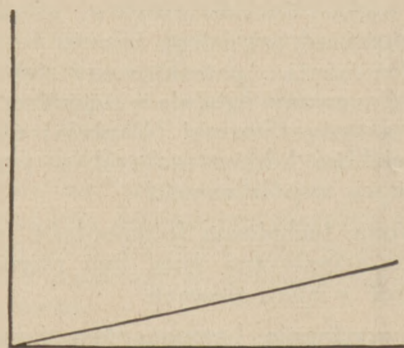
1) starają się a priori zadecydować jak będzie wyglądał obraz,

2) starają się nie zagubić fotograficzności obrazu.

Oba te błędy są grzechami przeciwko technice.

Technika gumowa, równolegle z innymi technikami chromianowymi, była opracowana pierwotnie w celu otrzymania obrazu trwałego. Obraz srebrowy po pewnym czasie ulega zanikowi. Węgiel, wprowadzony do emulsji w postaci sadzy jest niebywale trwały. Najstarsze rękopisy średniowieczne, pisane inkaustem węglowym, nie zmieniły dotychczas swej czerni. Dla tego postanowiono tworzyć obraz z węgla, z węgla zawieszonego w żelatynie (pigment), z węgla, zawieszonego w tłuszczu (olej i bromolej) i wreszcie z węgla zawieszonego w żywicy (guma).

Gdy metoda pigmentowa dozwala na zachowanie całkowitej charakterystyki szczegółów gadatliwej fotografii, inne metody, jak olej, bromolej i guma posiadają wręcz odwrotne tendencje. Olej posiada charakterystyczne dla nabijającego pędzla ziarno, guma grzeszy tendencją do zalewania, zmiękczania konturów i syntetyzowania szczegółów w półcieniach. Oczywiście można te wszystkie szczegóły otrzymać. Oczywiście, odważając składniki emulsji gumowej, możemy dojść do tak wielkiej perfekcji, że guma będzie wyglądała zupełnie jak... brom...



Obraz miękki, czyli „światła"



„Będą nowe domy" Fot. Wilden Janusz

Przepraszam bardzo, ale po co w takim razie... cała historia z uciążliwym wykonywaniem gumy?... Jeżeli chodzi o trwałość obrazu, to wątpię, czy ta przyczyna jest bodźcem dla dzisiejszych fotografików. Właśnie celem jest — technika swobodna, ale nie każdy sobie zdaje sprawę, co ten termin oznacza.



rys. 2.

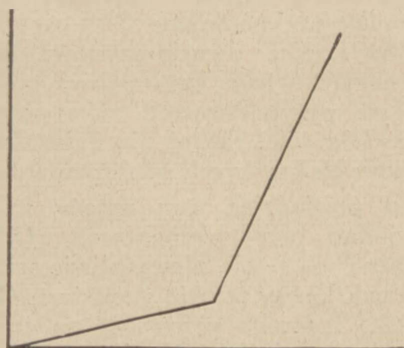
Obraz twardy, czyli „cienie"

2. Czym się istotnie guma różni od bromu?

Wszystkim, oprócz tego, że i jedno i drugie jest obrazem fotograficznym.

Pomijam w tej chwili fakt, że guma może być obrazem barwnym, lub jednobrawnym. Porównuję gumę, której barwnikiem jest jedynie sadza.

Pomija w tej chwili fakt, że obraz gumowy możemy opracowywać indywidualnie przy pomocy pędzla w czasie wywoływania.



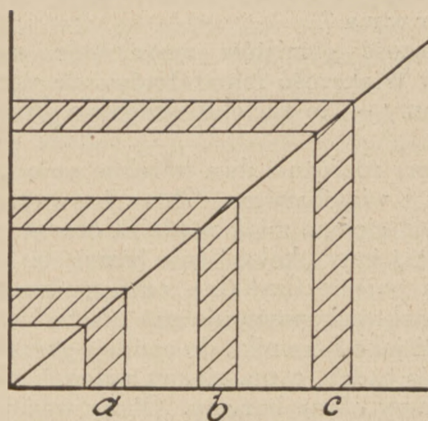
rys. 3.

Oba obrazy nałożone na siebie

Zastanówmy się w jaki sposób układają się szczegóły na obrazie gumowym i bromowym.

Na odbitce bromosrebrowej silnie zróżnicowane są szczegóły półtonów, te najbardziej gadatliwe, najmniej syntetyczne, te które widzimy we wszystkich nieciekawych „pstrykawkach" początkujących fotografów. Natomiast przejścia w miejscach jasnych i ciemnych muszą być słabo zróżnicowane. Pierwsze z powodu zakrzywienia dolnego odcinka krzywej densometrycznej, drugie z powodu pochłaniania promieni przez ciemniejsze partie obrazu.

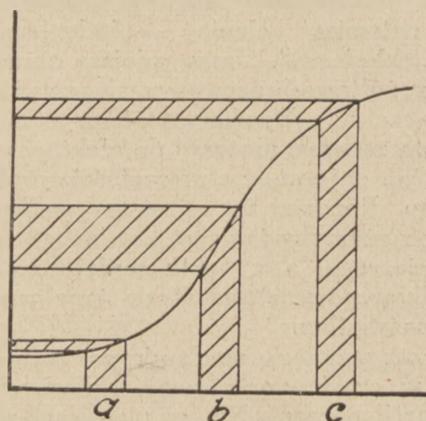
Jeżeli oglądamy odbitkę bromosrebrową pod światło, widzimy wówczas te zagubione przez pochłanianie szczegóły.



rys. 4.

Krzywa densometryczna odbitki gumowej: a — miejsca jasne, b — półtony, c — szczegóły miejsc ciemnych zagubionych przez pochłanianie

Krzywa, a właściwie prosta densometryczna wszystkich obrazów chromianowychh (bo techniki te w swoim wykresie nie posiadają „dolnego zakrzywienia") pokazuje nam, że zróżnicowanie wszystkich szczegółów, tak jasnych, jak średnich i ciemnych jest jednakowe.



rys. 5.

Krzywa densometryczna odbitki bromosrebrowej

Technika gumowa pozwala jednak na wielowarstwowe nakładanie obrazu.

Na podanych rysunkach widzimy dwa wykresy dwóch różnych warstw obrazu. Na trzecim, wynik, jaki otrzymamy gdy obie te warstwy położymy na jednym obrazie.

Tak wytworzony obraz posiada tendencję gubienia gadatliwych szczegółów półtonowych. Obraz taki w swej charakterystyce jest zasadni-

czo inny od obrazu bromosrebrowego. I chociaż przez odpowiednie stosowanie kontrastowości można otrzymać również w gumie obraz identyczny do obrazu bromosrebrowego, raczej należałoby tego unikać — bo i po co?...

3. Czarna, barwna, czy wielobarwna?

Większość gumistów emocjonuje się gumą barwną. Większość fotografików, nie uprawiających gumy — to zaciekli wrogowie gumy barwnej.

Musimy rozróżnić dwa odrębne pojęcia: obraz barwny i wielobarwny. Obraz barwny, to taki, w którym ciemne miejsca nie są czarne, a posiadają jakiś inny „kolor" (nie barwę, bo słowo to oznacza pojęcie fizykalne, oznacza barwę określoną spektroskopowo nie zaś „farbę" obrazu.

Jeżeli jako barwnika do emulsji gumowej użyjemy nie sadzy, a np. sienny palonej, czy sepii, otrzymamy obraz barwny. Obraz taki jednakże nie będzie wielobarwnym. Obraz taki nie będzie wyklęty przez zaprzysiężonych purystów fotografii.

Pojęcie obrazu barwnego zaczyna drażnić tych apostołów „czystej fotografii" dopiero wówczas, gdy na obrazie oprócz plam białych pojawiają się plamy ciemne, wykonane przynajmniej dwoma barwnikami.

Barwność w gumie możemy otrzymać dwoma sposobami:

1) przez nałożenie warstwy „świateł" jednym barwnikiem i warstwy „cieni" innym. Np. „światła" naświetlimy „ciepłym" barwnikiem — ugrem, natomiast „cienie" — indygiem, barwnikiem „chłodnym". Jasne miejsca obrazu będą wówczas żółtawo-brązowawe, ciemne natomiast chłodno-czarne. Dwubarwność w ten sposób osiągniętą zaliczyć możemy do efektów „graficznych". Nie daje ona pełnowartościowego efektu barwnego. Rozdział barw jest przypadkowy, nie wynikły z potrzeby takiego, czy innego rozdzielnika twórczego, a z faktu mniej, czy więcej przypadkowego wartościowania tonalnego negatywu i naświetlenia.

2) Przez usunięcie mechaniczne, przy pomocy pędzla w czasie wywoływania pewnych ciemnych partji obrazu. Np. w pierwszej warstwie czerwonej usuwamy jedne partie zaczernień, powiedzmy partie nieba, w drugiej natomiast niebieskiej, inne partie — dajmy na to cegły czerwonego muru. W ten sposób otrzymamy na jednym obrazie niebieskie niebo i czerwony mur.

Swiadomy gumista stosuje obie metody jednocześnie osiągając drogą nakładania kilku warstw bardzo bogate efekty kolorystyczne.

Czy jednak te efekty nie prowadzą fotografii na bezdroża? Bez wątpienia nie.

Puryści dowodzą, że w fotografii powinna być jedynie fotografia. Że nie wolno wprowadzać do niej elementów obcych, nazwijmy je malarskimi. Takim „pacykowaniem" ma być użycie pędzla w technice gumowej. Ci sami jednak ludzie zgadzają się na wprowadzenie do fotografii w „pewnych, przyzwoitych granicach" retuszu negatywowego ołówkowego, czy na lakierze matowym, uznają metodę wtórnika, pozwalają na „wybieranie" światełek przy pomocy osłabiacza farmerowskiego itd.

Słowem dopuszczalne są wszelkie manipulacje „rączką", aby były zawarte w niepisanym kodeksie dopuszczalnych „grzechów" fotograficznych.

Technika gumowa ma tę właściwość, że nie dopuści do jaskrawych, karmelkowych wyczynów kolorystycznych. Każda warstwa pozostawia na powierzchni obrazu cieniuteńką ogólną tonalność barwną. Każdy obraz jest zawarty w pewnej tonacji harmonicznej. Nie można uczciwą techniką (bez późniejszego domalowywania) otrzymać na jednym obrazie barw czystej zielonej i czystej cynobrowej, lub ultramaryny i jaskrawo-żółtej.

Poza tym zawarte w emulsji resztki soli chromowych nadają obrazowi łagodną, równomierną patynę.

Możemy sole chromowe wypłukać z emulsji. Możemy je usunąć przy pomocy rozczynu kwaśnego sierczynu sodowego. Jednakże takie „oczyszczone" gumy posiadają barwę „suchą", przypadkową i niemiłą dla oka. Dzieje się to dla tego, że w czasie wykonywania obrazu komponujemy barwy w zależności od wyniku przejściowego, na który również wpływa obecność soli chromowych. Usunięcie ich daje nam wynik przypadkowy i niespodziewany. Poza tym kąpiel dwusiarczynowa powoduje zmianę barwy wielu barwników, co również wpływa na przypadkowość zabarwienia ostatecznego. Dla tego raczej nie należałoby obrazów gumowych barwnych odchromowywać.

Trudno powiedzieć, czy należy wykonywać obrazy jedno, czy wielobarwne. Oczywiście, guma czarna ma swoje niewątpliwie wielkie wartości, jednak każdy prawie gumista próbuje wielobarwności i trzeba przyznać, na tej właśnie drodze osiąga najpiękniejsze wyniki.

4. Czy wolno gumiście regulować proces wywoływania przy pomocy pędzla?

Gdybyśmy, robiąc gumę jednobarwną, mieli negatyw idealnie dobry pod względem tonalności, gdyby odbitka bromosrebrowa, z takiego negatywu wykonana, zupełnie nas zadawalała, wówczas pomoc pędzelka w czasie wywoływania byłaby zbędna. Ale i wykonanie gumy również byłoby zbędne. Ponieważ jednak taki negatyw (pomijając negatywy przygotowywane drogą retuszu) nie istnieje, musimy się posługiwać tym właśnie pędzlem.

Oczywiście, moglibyśmy naświetlić i wywołać obraz w ten sposób, że najjaśniejsze miejsca otrzymalibyśmy czyste. Jednakże w ten sposób najczęściej inne partie obrazu osiągnęłyby tonalność niezadawalającą. Dlatego lepiej jest „czyścić" przy pomocy pędzelka „światełko", nie wywołując warstwy do końca.

Przy pomocy tego narzędzia możemy również wydobyć szczegóły ginące w ciemnych miejscach obrazu. Nawet, o zgrozo, możemy dorobić szczegóły nieistniejące, lub istniejące, a nie potrzebne do kompozycji całości usunąć.

Wreszcie możemy i musimy posługiwać się pędzelkiem wykonując gumy barwne.

Pędzel jest nie tylko dozwolonym, ale i koniecznym narzędziem gumisty.

5. Na czym polega proces gumowy?

Możliwość wykonywania obrazów gumowych polega na zdolności dwuchromianu potasowego garbowania koloidu (gumy arabskiej) pod wpływem światła, to znaczy, że zaschnięta mieszanina gumy arabskiej i dwuchromianu potasu, normalnie rozpuszczalna w wodzie, po naświetleniu z trudem się w niej rozpuszcza i to tym mniej, im silniej została naświetlona.

Aby wykonać emulsję gumową, mieszamy gumę arabską, dwuchromian potasu i barwnik kryjący (nie pochodzenia anilinowego). Po powleczeniu taką mieszaniną papieru i wysuszeniu, naświetlamy go przez negatyw. Światło, przechodzące przez jasne miejsca negatywu naświetli emulsję, uczyni ją nierozpuszczalną, przez ciemne miejsca negatywu światło nie przejdzie, nie zagarbuje emulsji. Po naświetleniu zanurzamy papier w wodzie, ewentualnie polewamy jego emulsję przy pomocy sitka. Nienaświetlone części emulsji zostaną spłukane, naświetlone — pozostaną na papierze. Utworzą pozytywowy obraz negatywu. Po wysuszeniu obraz jest trwały i z trudem spływa w razie powtórnego płukania.

Na taką, naświetloną i wywołaną warstwę możemy położyć drugą, naświetlić ją i wywołać. Wówczas efekt obu warstw doda się, otrzymamy obraz ciemniejszy, pełniejszy. Takich warstw możemy nakładać na siebie do kilkunastu. Najczęściej 4—5.

6. Jaki powinien być negatyw do gumy?

Negatyw do gumy powienien być powiększony, to jest tej wielkości, co obraz ostateczny. Ponieważ rozmiar obrazu gumowego rzadko kiedy udaje się w rozmiarze mniejszym niż 24×30 cm, zaś wielkość 50×60 cm już przedstawia wielkie trudności techniczne w czasie wykonania, należy robić negatywy w granicach 24×30 do 40×50 cm.

Negatyw winien być najlepiej na podkładzie celuloidowym, ewtl. szklanym. Gorzej jeżeli negatyw jest papierowy, gdyż papier jest mało przezroczysty, skutkiem czego naświetlanie trwa o wiele dłużej. Przetłuszczanie i przesączanie papieru przy pomocy mieszaniny acetonu i celuloidu daje słabe wyniki.

Negatyw winien być dość kontrastowy, ale najciemniejsze jego miejsca nie powinny być zbyt silnie kryte. Przez najciemniejsze miejsca negatywu, jeśli go położymy na druku gazetowym, winniśmy jeszcze móc przeczytać litery. Najjaśniejsze miejsca negatywu winny być jak najbardziej przezroczyste. Zadymienie negatywu powoduje wielkie przedłużenie czasu naświetlania.

Pożądane jest, aby negatyw był uprzednio opracowany retuszersko, obojętną metodą. Zezwala to gumiście na uniknięcie zbędnego posługiwania się pędzlem.

Obojętnym jest, czy negatyw jest sfotografowany obiektywem ostro, czy miękkorysującym, gdyż technika pozytywowa tak w jednym jak i w drugim wypadku spowoduje swoiste zmiękczenie.

Wskazanym jest natomiast, aby temat obrazu nie był przeładowany szczegółami. Guma nienawidzi drobiazgowości, sama je w miarę możności gubi, a jeżeli dokonać tego nie zdoła, daje szereg wad jak przesunięcia konturów, zamazania itp.

7. Na jakim papierze robić gumy i jak go przygotować?

Najlepiej gumy robić na papierze wysokogatunkowym, lekko szorstkim, dobrze przeklejonym. Oryginalny Shellershammer — to papier niezawodny. Można używać innych gatunków, np. Watman. Ostatecznie każdy papier szorstkawy daje dobre wyniki, jeżeli jest dobrze przygotowany i dobrze zastosowany.

Jeżeli papier jest słabo przeklejony, wsiąkliwy, należy go przekleić. Jest kilka na to sposobów:

1) pokrywamy przy pomocy pędzla powierzchnię papieru 7% rozczynem żelatyny. Oczywiście pokrywać należy na gorąco (ponad 30° C).
2) Gotujemy papier przez przeciąg 5 minut w 5% rozczynie żelatyny.
3) Pokrywamy przy pomocy pędzla powierzchnię papieru mieszaniną gumy arabskiej i dwuchromianu potasu, po czym naświetlamy ją. (Rozczyn gumy arabskiej do sporządzania emulsji i nasycony rozczyn dwuchromianu potasu w stosunku 1:1).

Każdy z tych sposobów jest dobry.

Możemy jednak robić gumy na papierze nieprzeklejonym, choćby bardzo nawet wsiąkliwym. Taki papier, jak „Ingres" nieprzeklejony daje doskonałe wyniki. Oczywiście, obraz na takim papierze ma bardzo mało kontrastową charakterystykę. Trudno na nim osiągnąć dużą czerń.

Jednakże na najtańszych papierach, o dużej wsiąkliwości można również osiągnąć dobre wyniki. Robiłem gumy na szkolnym rysunkowym brystolu, nie przeklejałem go i wynik był bardzo dobry. Nawet, przy pewnym wysiłku, udało mi się osiągnąć dużą czerń.

Natomiast wszelkie papiery gładkie, jak Bristol, są bardzo trudne do obróbki. Tak przy rozkładaniu, jak i po wywołaniu farba się na nich rozlewa, spływa, tworzy plamy. Tylko z dużą trudnością udaje się na nich osiągnąć wystarczającą siłę obrazu.

8. Jakich barwników używamy do gumy?

Do gumy możemy używać każdego barwnika kryjącego, nie pochodnego aniliny. Może to być barwnik suchy, w proszku, może być akwarela, lub tempera w tubce.

Użycie barwników suchych ma dwie wady:

1) powierzchnia obrazu jest nierówno, brzydko matowa,
2) barwniki te trudno równomiernie się mieszają, skutkiem czego przy smarowaniu papieru emulsją, otrzymuje się plamy.

Najłatwiej pracować, używając farby tempera-artystyczne.

Używamy następujących farb:

A niebieskie: 1. Indygo, 2. Kobalt, 3. Ultramaryna, 4. Błękit pruski, lub błękit paryski.
B Zielone: 5. zieleń soczysta, 6. zieleń szmaragdowa, 7. zieleń Veronese'a.
C Żółte: 8. żółta chromowa, 9. żółta kadmowa, 10. Gumiguta.
D Czerwone: 11. karmin, 12. cynober,
E Brązowe: 13. sienna palona, 14. sienna naturalna, 15. ugier palony, 16. ugier naturalny, 17. ugier złoty, 18. brąz Van Dyck'a, 19. róż indyjski, róż wenecki lub róż angielski.
F Czarne: 20. kość palona, 21. czerń słoniowa, 22. sadze, lub jakikolwiek inny barwnik węglowy (tylko barwnik suchy).
G Białe: 23. biel tytanowa.

Oczywiście, ta długa lista farb, nie jest konieczna dla każdego gumisty. Każdy wybiera sobie jedynie te, którymi stale pracuje i przy pomocy których osiąga pożądane wyniki.

Ja osobiście używam następujących (według podanych wyżej numerów: 1, 2, 3, 4, 6, 10, 12, 13, 17, 19, 21. A więc jedynie 11 farb.

9. W jaki sposób przygotowujemy gumę arabską i dwuchromian potasu?

Do naszej techniki najlepiej używać gumy arabskiej w grudkach, możemy jednak używać również i gumy arabskiej w proszku. Ta ostatnia nie daje nam jednak gwarancji, że nie ma w niej szkodliwych domieszek. Nie należy używać gumy arabskiej w rozczynie, tzw. „biurowej".

500 gramów gumy arabskiej zawiązujemy w czystą szmatkę najlepiej w gazę. Taki „pakiecik" umieszczamy w wiszącej na sznurku pozycji w słoiku wypełnionym 1000 cm^3 wody, aby nie dotykał dna.

Po upływie 5 do 8 dni guma arabska się prawie zupełnie rozpuści. Resztkę wyciskamy ze szmatki do słoika i jeżeli płyn jest zanieczyszczony cząstkami stałymi, cedzimy go przez szmatkę lnianą. Gotowy płyn, aby nie zepsuł się, konserwujemy kilkoma kroplami tymolu, lizolu, czy nitrobenzolu.

Przygotowanie dwuchromianu potasowego nie przedstawia żadnych trudności: 200 g dwuchromianu potasowego zalewamy litrem wrzątku, po ostygnięciu otrzymujemy roztwór nasycony, zaś na dnie butelki skrystalizowaną, nierozpuszczoną resztkę. Po zużyciu płynu powtórnie nalewamy wrzącej wody i otrzymujemy następną porcję płynu itd.

10. Przygotowanie papieru światłoczułego.

Do przygotowania papieru gumowego potrzebny jest duży (o szerokości 6 do 10 cm i długości 5 do 8 cm) pędzel z miękkiego, najlepiej borsuczego włosia. Oprócz tego dobrze jest mieć „lintownik", to jest elastyczny płaski pędzel, możliwie szeroki (do 12 cm) do wyrównywania położonej warstwy. Potrzebny jest również krótki okrągły pędzelek ($\varnothing = 1{,}5$ cm, długość $= 1{,}5$ cm), do mieszania składników. Poszczególne składniki mieszamy w moździerzyku porcelanowym. W razie braku takiego moździerzyka, możemy do tego celu używać niską i szeroką tiliżankę, taką, aby się w niej zmieścił pędzel do smarowania.

Przygotowanie emulsji rozpoczynamy od roztarcia na dnie moździerzyka farby. Następnie dolewamy do farby gumę arabską i przy pomocy pędzelka do mieszania mieszamy ją z farbą jak najdokładniej. Mieszanina ta, roztarta na papierze powinna być dosyć jasna i przeźroczysta. W każdym razie roztarta na gazecie nie powinna utrudniać czytania zamazanych liter. Po czym dodajemy odpowiednią ilość dwuchromianu potasu (oczywiście roztworu). Proporcje będą podane dalej).

Tak przyrządzoną emulsją smarujemy papier przy pomocy pędzla borsuczego. Smarować należy raz w jednym kierunku, po pokryciu całej powierzchni papieru — w kierunku do poprzedniego prostopadłym, a więc najpierw z góry w dół, a następnie z lewej do prawej. Smarowanie powinno odbywać się szybko, gdyż emulsja ma skłonność do szybkiego zasychania.



„Na baterii" Fot. Henryk Makarewicz

Po nałożeniu emulsji wyrównujemy ją przy pomocy lintownika, prowadząc go lekko w kierunku poprzecznym do smug, jakie powstały w czasie smarowania.

Jeżeli na warstwie emulsji widoczne są niezbyt mocne smugi, nie trzeba z tego powodu rozpaczać. Po wywołaniu i nałożeniu drugiej warstwy staną się one niewidoczne.

Papier do pokrywania emulsją najlepiej przypiąć do stołu, np. pluskiewkami, gdyż posmarowany ma skłonność do zwijania się, dopóki nie wyschnie. Zwijając się, może brzegami uszkodzić powierzchnię emulsji. Dlatego najlepiej, jeżeli emulsję wysuszymy, nie odpinając papieru od stołu. Suszyć możemy przy pomocy prądu powietrza. Doskonale i szybko suszy „Foen" — aparat do suszenia włosów. Możemy nim suszyć emulsję przy pomocy gorącego prądu powietrza.

Papier do gumy przygotowujemy w pomieszczeniu, do którego nie wpada światło dzienne, gdyż światło to może zaświetlić emulsję. Natomiast zupełnie śmiało wszystkie prace z emulsją możemy wykonywać przy świetle żarówki, nawet bardzo jasnej.

Wysuszony, powleczony emulsją papier najlepiej przechowywać pomiędzy kartkami książki.

11. Regulowanie kontrastu obrazu.

Kontrast obrazu gumowego możemy regulować wieloma sposobami:

1) przy pomocy zmniejszania, czy zwiększania ilości dwuchromianu potasowego w emulsji,
2) przy pomocy doboru odpowiednich farb,
3) przy pomocy regulowania czasu „dojrzewania" emulsji na papierze,
4) przy pomocy nakładania kilku warstw o tej samej kontrastowości jedna na drugą oraz
5) przy pomocy nakładania warstwy i wywoływania jej bez naświetlenia.

Sposób 1.

Im więcej dodamy do emulsji dwuchromianu potasowego, tym większą czułość i mniejszą kontrastowość będzie miała emulsja. Technika gumowa austriacka („Trójlistek") podaje nstępujące trzy rodzaje emulsji:

a) emulsja miękka dla wydobycia szczegółów w miejscach jasnych (Lasurdruck) na 1 część gumy arabskiej 4 części dwuchromianu potasowego,
b) emulsja „normalna", dla wydobycia przejść w półtonach obrazu (Mitteldruck) na 1 część gumy — 2 części dwuchromianu potasowego,
c) emulsja kontrastowa, dla wydobycia siły miejsc najciemniejszych (Kraftdruck) na 1 część gumy — 0,5 do 1 części dwuchromianu potasowego.

O naświetlaniu i wywoływaniu poszczególnych warstw będę mówił dalej.

Sposób 2.

Emulsje z poszczególnymi farbami mają różną czułość i różną kontrastowość. Emulsje z barwnikami niebieskimi są najczulsze i najmniej kontrastowe, z barwnikami czerwonymi najkontrastowsze i wymagają długiego naświetlania. Najmiększe wyniki daje indygo i ultramaryna, najkontrastowsze — róże: indyjski, wenecki i angielski. Karmin i cynober dają obraz nieco miększy niż wspomniane róże, ale czułość ich jest najmniejsza.

Bardzo kontrastowe wyniki daje brąz i aluminium, ale o tych farbach będziemy mówili osobno.

Sposób 3

Im świeższa emulsja, tym większa jest jej kontrastowość. Nawet, jeżeli do jej wyrobu użyjemy dużo dwuchromianu potasowego, naświetlana i wywoływana zaraz po wyschnięciu daje obraz kontrastowy, szczegóły w miejscach jasnych spływają, oczywiście, jeżeli naświetlanie nie było zbyt długie. Oto zasada:

a) do 12 godzin po wyschnięciu emulsja pracuje kontrastowo.
b) 12 do 36 godzin po wyschnięciu — pracuje „normalnie".
c) 36 do 70 godzin po wyschnięciu — miękko.

Jeżeli emulsja leży dłużej niż 70 godzin — staje się nieużyteczna do naświetlania.

Sposób 4.

Nakładanie szeregu warstw o jednakowym składzie emulsji, ale o małej ilości farby powoduje skontrastowanie obrazu. Można tym sposobem otrzymać bardzo ładny obraz stosując emulsję „normalną" (sposób 1, b). Najczęściej jednak brak szczegółów w jasnych miejscach, zmusza nas do dania warstwy „na światła" (sposób 1, a).

Sposób 5.

Jeżeli mamy warstwę wywołaną, warstwę tą pokryjemy nową warstwą emulsji i po 12 godzinach bez naświetlenia wywołamy, wówczas obraz nasz skontrastuje się i wzmocni.

Dzieje się to skutkiem tego, że następna warstwa „klei się" do poprzedniej, a ponieważ guma arabska poprzedniej znajduje się jedynie w miejscach ciemnych, druga, nienaświetlona warstwa klei się do tych właśnie miejsc, spływając z jasnych.

Kontrast obrazu możemy również regulować przy pomocy naświetlania i wywoływania. Oczywiście, że zmiana kontrastu zachodzi tu wzraz ze zmianą ciemności.

Im dłużej naświetlamy, tym więcej szczegółów otrzymamy w jasnych miejscach. Jednakże długo naświetlane i energicznie wywoływane obrazy niejednokrotnie otrzymują charakter kontrastowy. (Całość obrazu ciemna, światła „wyrwane", o ostrych krawędziach bez przejść.)

12. Naświetlanie.

Ponieważ naświetlamy nasze obrazy wielokrotnie, przy dalszych naświetleniach negatyw musi leżeć na odbitce dokładnie w tym samym miejscu, co przy pierwszym naświetleniu.

Aby to osiągnąć, stosujemy kilka sposobów:

Sposób 1

Papier jest nieco mniejszy od negatywu. Po położeniu papieru na negatyw „punkturujemy" je zrazem, to znaczy zakreślamy w 2 lub 3 miejscach ołówkiem. Przy następnym naświetlaniu papier układamy według tych samych „punktur". Metodę tę najlepiej stosować przy negatywach szklanych.

Sposób 2.

Posługując się negatywami celuloidowymi, albo papierowymi, papier światłoczuły przygotowujemy nieco większy od negatywu, wówczas na skopiowanej i wywołanej gumie odbije się wyraźnie krawędź negatywu. Przy następnych naświetlaniach umieszczamy jedynie negatyw w tak naświetlonej ramce

Sposób 3.

Negatyw i papier przycinamy dokładnie na jednym rogu pod kątem prostym i w czasie naświetlania dociskamy ten róg do jednego z rogów kopioramy. Sposób ten, niejednokrotnie daje dość duże przesunięcia.

Najbezpieczniej jest, niezależnie od sposobu, przylepiać negatyw do papieru jeszcze przed włożeniem do kopioramy. Zmniejsza to do minimum możliwość przesunięcia.

Przy wykonywaniu obrazów gumowych zachodzi jeszcze jedno zjawisko, ściśle związane z zagadnieniem „punkturowania". Jest to fakt, że papier po namoczeniu kurczy się i obraz po pierwszym naświetleniu zmniejsza się w stosunku do obrazów naświetlanych następnie.

Papiery, wygotowywane przed naświetleniem w czasie przeklejania posiadają mniejszą skłonność kurczenia się.

Papier nie gotowany kurczy się, w zależności od gatunku do 3 mm na 10 centymetrów.

Aby uniknąć przesunięć konturów, należy wprowadzać przy późniejszych naświetleniach poprawkę. Papier układamy w ten sposób na negatywie, aby środki obu leżały na sobie.

Obrazy gumowe naświetlamy w kopioramach drewnianych. Sprężyny takich kopioram winny być dość mocne. Dobrze jest, jeżeli pokrywa kopioramy jest wyklejona od wewnątrz suknem, dla dokładniejszego dociśnięcia papieru do negatywu.

Naświetlać możemy przy pomocy światła słonecznego, lub sztucznego — łukowego, czy rtęciowego. Zazwyczaj tak się zdarza, że obrazy naświetlane światłem dziennym są prześwietlane, zaś światłem sztucznym niedoświetlane. Dla tego też charakter obrazów w obu tych wypadkach jest całkiem odmienny.

Naświetlanie promieniami słońca daje obrazy miękkie, o dużej skali przejść w miejscach jasnych i dużej gęstości w cieniach. Obrazy robione przy pomocy światła sztucznego mają charakter raczej „suchy", najjaśniejsze miejsca są zupełnie czyste, warstwa gumy „chuda", o charakterze raczej matowym.

Mimo, że oświetlenie dzienne jest trudniejsze do ocenienia, mimo, że naświetla się „na ślepo" i niejednokrotnie gumista spotyka się w warstwami prześwietlonymi, osobiście wolę światło dzienne.

W świetle pełnego słońca naświetlamy warstwę przy normalnym, klarownym negatywie celuloidowym 3 do 10 minut.

a) Emulsję miękką naświetlamy około 4 min.
b) „normalną" — około 6 min.
c) kontrastową — około 3 min.

Oczywiście, że w miarę pogarszania się słoneczności czas naswietlania należy przedłużać.

Warstwy z farbami niebieskimi naświetlamy krócej od warstw z farbami czerwonymi.

13. Wywoływanie obrazu

Gumy wywołujemy przy pomocy wody. Istnieje kilka sposobów wywoływania. Pierwszy z nich polega na tym, że naświetloną gumę kładziemy stroną emulsyjną na powierzchnię wody. Nienaświetlone cząsteczki gumy miękkna i opadają na dno kuwety. Przy tej metodzie obraz nie powinien być zbyt długo naświetlany. Po wywołaniu obraz posiada skłonność do spływania i dlatego należy go suszyć szybko przy pomocy zimnego prądu powietrza.

Drugi sposób polega na poruszaniu obrazu, leżącego na dnie miseczki, w której znajduje się woda i drobne wiórki drewniane. Kołysząc miseczką, poruszamy wiórki, które zdzierają z emulsji jej nienaświetlone cząsteczki. I ta metoda wymaga starannego, szybkiego suszenia zimnym prądem powietrza.

Ja osobiście, naświetlając obraz światłem słonecznym, a więc z zasady naświetlając obficie, najchętniej wywołuję przy pomocy silnego prądu wody.

Trzeba mieć do tego drobne sitko (prysznicowe), zamocowane na długim wężu gumowym, którego drugi koniec jest załączony do kranu, wodociągowego.

Naświetloną odbitkę wkłada się do miseczki z wodą na mniej więcej 3 minuty, po czym umieszcza się ją na płaszczyźnie, stojącej nieco skośnie i polewa silnym prądem z sitka. Jeżeli odbitka nie jest prześwietlona, farba z jasnych miejsc pozytywu spływa natychmiast. Wywoływanie nie powinno trwać za krótko. Najlepiej około 5 minut, gdyż jeżeli nie spłuczemy całości niezagarbowanej farby, spłynie ona w czasie suszenia.

Jeżeli obraz w czasie wywoływania schodzi zbyt szybko, jest dowodem, że odbitka jest niedoświetlona. Nie należy wówczas przerywać

raptownie wywoływania, gdyż nawet, jeżeli obraz nie spłynie w czasie suszenia, będzie on zadymiony przypadkowymi resztkami niezgarbowanej emulsji.

Jeżeli obraz jest za dużo naświetlony, wkładamy go powtórnie do miseczki z wodą, aby „odmiękł". Co pewien czas sprawdzamy, czy farba już odchodzi od papieru.

Jeżeli jednakże po upływie godziny obraz nie wywołuje się, należy emulsję rozgarbować gorącą wodą lub rozczynem jakiejkolwiek zasady (np. 15% roczyn bezw. węglanu sodu). W kąpieli takiej pozostawiamy gumę przez przeciąg 15 minut. Jeżeli i wówczas obraz się nie wywołuje, odbitkę uważmy za zepsutą i... wyrzucamy.

(Jeżeli druga strona papieru nie jest zabrudzona, możemy ją użyć do innego obrazu.)

Omówiliśmy dotychczas jedynie wywoływanie postępujące samoczynnie, bez pomocy pędzla.

Już na początku wspomnieliśmy, że gumy możemy poprawiać w czasie wywoływania przy pomocy pędzelka.

Należy do tego mieć kilka różnych pędzelków:

A. Szczecinowe:
1. Pędzelek płaski 1,5 cm szer. 1 cm dług.
2. Płaski, 6 mm szer. 5 mm dług.
3. okrągły 5 mm szer. 4 mm dług.
4. okrągły 2 mm szer. 3 mm dług.

B. Miękkie:
5. 12 mm szerokości płaski,
6. 4 mm szer. okrągły,

oraz
7. szczecinowy płaski 3 cm szer., 2 cm dług.

Pędzelek 1 służy do całkowitego usuwania płaszczyzn o średniej wielkości (3 cm). 2 — do płaszczyzn małych (około 1 cm). 3 — do usuwania części ciemnych płaszczyzn (np. fałdy materii) 4 — do wyjaśniania najjaśniejszych szczegółów (światła szczytowe). 5 — do rozjaśniania (częściowego) dużych płaszczyzn. 6 — do wyjaśniania częściowego drobnych szczegółów i do wydobywania świateł szczytowych obrazów słabo naświetlonych. Wreszcie 7 — do całkowitego zdrapywania emulsji z dużych płaszczyzn.

Użycie pędzli daje w ręce gumiście olbrzymie możliwości, ale niestety niejednokrotnie nadużycie tych narzędzi powoduje w wyniku brutalne, niemiłe dla oka wyniki. Pędzelkiem należy się posługiwać ostrożnie, aby charakter linii, przy ich pomocy powstały nie kłócił się z charakterem linii negatywu.

Pragnę tu nadmienić, że ciekawe, „rysunkowe" efekty można z łatwością osiągnąć, szczególniej przy negatywach zdjęć portretowych.

Profil twarzy na ciemnym tle. Robimy z tego obraz gumowy (najlepiej jednobarwny, jakimkolwiek barwnikiem brązowym, np. różem indyjskim). Po naświetleniu i wywołaniu gumy, zeskrobujemy twardym, szczecinowym pędzelkiem tło, zostawiając przy linii profilu cienki, 2 mm skrawek emulsji z obrazu tła. Twarz jest wówczas jakgdyby obrysowana kredką.

14. S u s z e n i e.

Obraz należy suszyć jak najszybciej, najlepiej przy pomocy „Foenu". Nigdy nie należy gum suszyć w pozycji poziomej, gdyż wówczas farba rozlewa się „na boki". Jeśli nie posiadamy „Foenu", najlepiej suszyć odbitkę wisząco, w miejscu przewiewnym. Bardzo dobrze jest odbitkę przed suszeniem wysączyć przy pomocy bibuły sączkowej, papieru gazetowego, lub w ostateczności gazety. Odrobina emulsji, która się przyklei do takiego papieru jest tak mała, że charakter obrazu na tym nic nie straci.

15. M e t o d a   w i e l o w a r s t w o w a.

Najpiękniejszą, najswobodniejszą, dającą największe zadowolenie — jest wielowarstwowa metoda gumowa.

Metoda ta pozwala na osiągnięcie takich wyników, jakich w żadnej innej technice fotograficznej pozytywowej nie można osiągnąć.

Nakładanie na siebie warstw o rozmaitych cechach, których na jednej warstwie nie da się otrzymać, pozwala na osiągnięcie na jednym obrazie szczegółów we wszystkich partiach tonalnych obrazu przy niebywałym kryciu najciemniejszych jego miejsc.

Metoda wielowarstwowa pozwala wreszcie na osiągnięcie wielobarwności obrazu.

Austriacy wprowadzili trzy pojęcia kontrastowości do warstw obrazu gumowego. Wykonywali trzy warstwy, nie więcej. Obecnie wystarczą nam dwie kontrastowości, ale warstw nakłada się na siebie o wiele więcej. Wiedeńczycy używali do każdej z warstw dość dużej ilości farby. Obecnie stosujemy raczej większą ilość warstw o mniejszej ilości farby. (Jeżeli druga warstwa wzmocni obraz dwukrotnie, to trzecia taka sama — czterokrotnie.

Poza tym metoda ta pozwala na usunięcie z obrazu nieciekawych szczegółów półtonowych. Pozwala zagubić je właśnie, unikając warstwy „normalnej".

Guma wielowarstwowa może opracowywać obraz w taki sam sposób jak metoda powiększeń Persona.

Jeżeli będziemy stosować warstwy kontrastowe, wówczas osiągniemy obrazy o rozmaitym przesunięciu dolnej granicy tonalnej w zależności od ilości naświetlenia.

Wykonujemy pierwszą warstwę. Naświetlamy długo? Cały obraz staje się szary z wyjątkiem najjaśniejszych świateł. Na tę warstwę nakładamy drugą, naświetlając krócej. Pojedyńczo taka warstwa byłaby również słabo kryta z tym, że dolna granica tonalna przesunęłaby się. Białe partie obrazu byłyby większe. Itd. Jeżeli będziemy używali małą ilość farby, otrzymamy

efekt graficzny. Granice poszczególnych warstw dałyby nam tonalne stopniowanie, jak przy wielowarstwowym drzeworycie.

Wprowadzenie w tej technice kilku barw da wynik niespodziewanie piękny. Ale o tym osobno.

16. Barwy w gumie jednobarwnej

Guma jednobarwna dopuszcza oprócz czarnej inne barwy. Oto kilka recept na łączenie barw w gumie jednobarwnej:

4 części czerni słoniowej + 1 część indyga = głęboka, chłodna czerń.

3 części czerni słoniowej + 2 części sienny palonej = czerń ciepła.

1 część czerni słoniowej + 1 część zieleni soczystej = czerń o odcieniu zielonawym. Piękna barwa dla krajobrazów z drzewami.

Dla obrazów o skali barwnej brązowej — dajemy siennę paloną; sepię, brąz Van Dycka.

Dodatek do tych trzech brązów 10% czerni słoniowej nieco łamie barwę i dodaje jej siły.

Barwy czerwone osiągamy przez użycie różów indyjskiego, angielskiego, czy weneckiego.

W gumie jednobarwnej kolory zielony i niebieski możemy używać jedynie w postaci złamanej czernią w stosunku nie mniejszym dla czerni niż farby barwnej 3 : farby czarnej 1.

Jeszcze jednobarwną gumą nazwiemy taką, w której światła będą wykonane na emulsji o barwie złamanej czernią, a cienie farbą czarną, a więc:

Światła: kobalt 4 cz. + czerń sł. 1 cz. Cienie — czerń słoniowa.

Światła: zieleń szmaragdowa 2 + czerń słoniowa 1 cz. Cienie czerń słoniowa.

Swiatła: zieleń soczysta 4 cz. + czerń słoniowa 1 cz. Cienie — indygo — 2 cz. + czerń słoniowa 1 cz.

Przykładów takich można wyliczyć bardzo wiele. Czytający widzi z tego, że dwa kolory, które łączymy ze sobą w ten sposób muszą różnić się między sobą bardzo i farby użyte dla warstwy cieniowej muszą być intensywniejsze, ciemniejsze od tych, które stosujemy dla świateł.

Piękne efekty otrzymamy w sposób następujący: Pierwsza, lub dwie pierwsze warstwy naświetlamy na emulsji z jedną farbą, np. z czernią, a następnie wzmacniamy obraz przez warstwę nienaświetlaną inną farbą, dajmy na to — idygiem. Osiągnięta w ten sposób mieszanina farb bez wątpienia daje wynik jednobarwny, jednak utajona jakby dwubarwność nadaje obrazowi piętno pewnego bogactwa barwnego.

17. Guma wielobarwna.

Barwność w gumie wielobarwnej otrzymujemy przy pomocy nakładania na siebie kilku warstw o zawartości różnych farb. Barwy wydobywamy przy pomocy różnicowania kontrastowości poszczególnych barw i usuwania części powierzchni z poszczególnych barw.

W jaki sposób to osiągamy, opisaliśmy w punkcie 3.

Teraz omówimy, jakiej farby używać do poszczególnych efektów barwnych.

Jako pierwszą barwę (jeżeli obraz nie ma mieć charakterystyki wybitnie niebieskiej) kładziemy jakikolwiek brąz (pomijając róże) w charakterze miękkim.

Oczywiście z góry winniśmy wiedzieć, jakie barwy winny pojawić się w poszczególnych partiach obrazu.

Biorąc pod uwagę ostateczny wynik, z pierwszej warstwy usuwamy te części emulsji, które powinny mieć barwy chłodne, jasne, a więc błękit nieba, zieleń jasnych liści, fioletowy błękit zamglonej perspektywy, błękit wody, błękit tęczówek oczu, zieleń kobiecej sukienki itp.

Pozostawiamy natomiast te partie, które winny być ciemne, lub mieć ciepłe kolory, a więc: pnie drzew. ciemne budynki, czerwień cegły, czerwień jesiennych liści, czerwień warg, różowy odcień twarzy, czerń źrenicy, czerń, lub czerwień ubrania, wszystkie partie, które w ostatecznym wyniku mają być czerwone, lub brązowe.

Rzadko się zdarza, abyśmy chcieli osiągnąć czerwień purpurową, czystą, którą później otrzymujemy przy pomocy karminu Wówczas brąz z pierwszej warstwy w takich miejscach usuwamy.

Na w ten sposób otrzymany obraz nakładamy jakąkolwiek warstwę chłodną, a więc niebieską, czy zieloną, o charakterze miękkim. Najlepiej użyć indyga. W czasie wywoływania, jeszcze przed skrobaniem pędzlem, obraz staje się barwny. Miejsca wyskrobane stały się niebieskie, nie wyskrobane — brunatnoczarne, niebieskoczerwone, lub szare o różnych odcieniach.

Teraz usuwamy pędzlem te warstwy, które chcemy zachować jako brązowe, czerwone, żółte i brązowoczerwone. Barwa ich po zeskrobaniu będzie brązowa.

Po opracowaniu pędzlem drugiej warstwy obrazu otrzymujemy wrażenie trzech barw w różnych odcieniach, tonach i stosunkach: brązowej (od żółtawobrązowej do ciemnobrązowej) błękitnej (od jasnobłękitnawej do czarnoniebieskiej) i czarnej (od czarnej do jasnoszarej z odcieniami ciepłymi i chłodnymi.

Po wywołaniu drugiej warstwy obraz jest jeszcze z reguły za mało kontrastowy i barwność jego jest jeszcze mało bogata. Teraz przychodzą warstwy nadające zasadniczy charakter obrazowi.

Jeżeli teraz nałożymy którykolwiek z różów, obraz nabierze charakterystyki ciepłej, o charakterze przewagi wrażeniowej cynobrów. Róż indyjski, położony na miejscach białych, wydaje się prawie minią.

Oczywiście, te partie, które winny mieć inne barwy, niż brązy, czerwienie i czerń należy wyskrobać. Jednakże pozostawienie różu, jako ostatniej barwy jest zasadniczo błędne, gdyż farby te silnie pokrywają najczarniejsze miejsca obrazu nawet te, które chcemy zachować jako czysto czarne i robi wrażenie, jakby je rozjaśniały.

Dlatego należy teraz dać jakąkolwiek warstwę chłodną, niebieską, czy zieloną. Warstwa ta w ciemnych miejscach pokryje róż i da wrażenie czerni.

Oczywiście nadal należy poszczególne warstwy wyskrobywać. Jeżeli barwy obrazu są zbyt jaskrawe, (co się zresztą przy większej ilości barw rzadko zdarza) winniśmy na wierzch nakładać jakąkolwiek barwę, barwę dominującą, która całość obrazu zsyntetyzuje kolorystycznie. Trzeba jednakże pamiętać, że pozostawienie całości takiej warstwy da efekt barwny nudny i ubogi. Aby tego uniknąć należy jeden, czy najwyżej dwa niezbyt wielkie szczegóły wydobyć z pod niej. Trzeba się strzec, aby przy tej sposobności nie stworzyć na nowo pstrokacizny.

Jeżeli obraz jest ciemny posiada duże, nasycone płaszczyzny, jeżeli przy tym jako przedostatnią warstwę posiadał indygo, możemy z powodzeniem jako ostatnią warstwę dać gumigutę, która jako jedyna używana w gumie farba przezroczysta, da jakgdyby patynę obrazowi. Obraz staje się słoneczny i bardzo bogaty barwnie.

Jeżeli chcemy osiągnąć czerwień purpurową, lub barwę jasnoróżową, musimy stosować karmin. Stosujemy go również wraz z ultramaryną do osiągnięcia fioletów, w inny sposób nie osiągalnych.

Bogactwo barw nieba osiągniemy przez użycie błękitu pruskiego. Ultramaryna daje efekt zbyt „farbkowy".

Barwy żółte osiągamy przy pomocy gumigutty. Kadmy i chromy są raczej za bardzo kryjące, jak na tak jasny kolor. Można natomiast używać ugrów, najlepiej ugru złocistego.

Użycie farb metalicznych (brąz, czy aluminium) może dać w niektórych wypadkach ciekawe wyniki. Warstwy takiej (o charakterze kontrastowym) nie należy prześwietlać, gdyż ciężko się spłukuje przy wywoływaniu.

Bardzo ciekawe wyniki można osiągnąć naświetlając obraz przez pozytyw (zamiast przez negatyw) na warstwie, położonej na ciemnym papierze, ale zawierającej jasny i silnie kryjący barwnik, np. cynober jasny, ugier złocisty, kadm jasny, a najlepiej biel tytanową. W ten sposób naświetlając otrzymujemy z pozytywu pozytyw. Metoda ta daje dobre wyniki, jeżeli będziemy starali się osiągnąć przy jej pomocy wyraziste światła szczytowe, dlatego pozytyw, przez który naświetlamy obraz, winien być ciemny i kontrastowy.

18. Zakończenie

Guma jest techniką fotograficzną i mimo swoje pokrewieństwo techniczne do malarstwa dała na przestrzeni swego istnienia wiele pięknych, wybitnie fotograficznych obrazów.

Wystarczy wymienić z fotografików obcych — E. Steinchena, a z polskich Mikolascha i Scheybala.

Spotykałem się niejednokrotnie ze zdaniem, że guma nie jest fotografią, że się posługuje metodami nie tylko fotograficznymi. Że dla wydobycia efektu posługuje się sposobami malarskimi. Dlatego daję zapytanie: czy budowniczy nie ma prawa posługiwać się — budując dom — konstrukcjami metalowymi, boć wówczas sztuka jego staje się częściowo obróbką metali, przestaje być czystą architekturą? czy warsztat obuwniczy ma prawo robić buty z plastyków, zmieniając ich kształt w zależności od wymogów surowca, boć szewstwo wówczas wykracza poza swe pole działania? czy wreszcie fabryka włókiennicza ma prawo posługiwać się szablonami tkackimi Szczepanika boć przecież to... fotografia?...

W rozważaniach na temat, co można, a czego nie można, artyści esteci zazwyczaj wchodzili na manowce scholastycyzmu, natomiast artyści, mimo moralizatorskich kazań estetów — dawali dzieła piękne.

Prawdziwa i mądra tolerancja, to najrzadsza i największa zaleta krytyków...

Z życia organizacyjnego

W dniu 16 kwietnia 1950 r. odbył się w Opolu Walny Zjazd Delegatów Polskiego Towarzystwa Fotograficznego.

W wyniku wyborów Zarząd Główny PTF ukonstytuował się jak następuje:

Prezes: Henryk Derczyński (Wrocław);
V-prezes: Zygmunt Obrąpalski (Poznań);
Sekretarz: Fortunata Obrąpalska (Poznań);
Skarbnik: Stanisław Ziółkiewicz (Poznań);
Członek Zarządu: Ignacy Płażewski (Łódź).

* * *

W dniu 9 maja 1950 r. Zarząd Główny utworzył Centralę Zaopatrzenia Materiałów Fotograficznych PTF mającą na celu zaopatrzenie oddziałów w materiały fotograficzne.

Kierownikiem Centrali został wyznaczony kol. Stefan Leszczyński. Centrala mieści się w Poznaniu przy ulicy Sołackiej 13, tel. 526-71. Konto czekowe PKO V-11311/110.

Jako pierwsze już otrzymały niewielki przydział oddziały Krakowski i Łódzki. Obecnie Centrala dysponuje większą ilością papierów matowych formatu 30 × 40.

* * *

SPRAWOZDANIE

z zakupów prac fotograficznych dokonanych na Ogólnopolskiej Wystawie Fotografii Krajoznawczej, zorganizowanej w ramach II Festiwalu Plastyki w Sopocie w 1949 roku.

W uzupełnieniu sprawozdania z dnia 5 czerwca 1949 r. dotyczącego nagród i wyróżnień przyznanych przez Jury Wystawy uczestnikom Ogólnopolskiej Wystawy Fotografii

Krajoznawczej w Sopocie, podajemy listę autorów których prace zostały zakupione oraz spis instytucji i uspołecznionych przedsiębiorstw, które dokonały zakupów wystawowych prac fotograficznych.

Ogółem zakupiono 183 prace na sumę zł 920 000 zł.

Zadeklarowano zakup 233 prac na ogólną sumę 1 208 000 złotych.

Ilość zakupionych prac stanowi $53^0/_0$ wszystkich pokazanych na wystawie fotografii.

Przeciętna cena zakupów oprawionej fotografii wynosiła 6 000 złotych.

Cena fotografii nieoprawionej 5 000 złotych.

Przy sprzedaży fotografii nieoprawionej potrącono $10^0/_0$ od ceny sprzedażnej na koszty organizacyjne, a przy sprzedaży fotografii oprawionej zwiększano sumę potrąceń o 500 złotych na pokrycie kosztów ramy i oprawy.

Zakupione prace reprezentują twórczość 86 autorów jak następuje:

1. Aleksandrowicz Tadeusz, Warszawa
2. Birecki Stanisław, Gniezno
3. Borowczyk Mieczysław, Gdynia
4. Bułhak Jan, Warszawa
5. Bułhak Janusz, Warszawa
6. Burzyński Roman, Warszawa
7. Celle Włodzimierz, Gdańsk
8. Cyprian Tadeusz, Warszawa
9. Czarnecki Alojzy, Toruń
10. Deptuszewski Stefan, Grodzisk Mazowiecki
11. Domin Bolesław, Sopot
12. Dygasiewicz Jerzy, Wąbrzeźno
13. Elgas Irena, Kraków
14. Falkowski Edward, Warszawa
15. Haneman Eugeniusz, Łódź
16. Hartwig Edward, Lublin
17. Hartwig Helena, Lublin
18. Hryniewicz Stefan, Pruszków
19. Iszczuk Antoni, Kraków
20. Izdebski Stanisław, Sopot
21. Jakimiec Roman, Bytom
22. Jankowski Maksymilian, Gdańsk
23. Jarra Kazimierz, Kraków
24. Kaczanowski Feliks, Lublin
25. Kaczkowski F. A., Warszawa
26. Kaden Henryk, Poznań
27. Kanafocki Grzegorz, Sopot
28. Katzer Stanisław, Gdynia
29. Kolowca Stanisław, Kraków
30. Konieczny Kazimierz, Gniezno
31. Kornicka Janina, Poznań
32. Kornicki Marian, Poznań
33. Korpal Jan, Szklarska Poręba
34. Kowalczyk Władysław, Łódź
35. Kukuła Mieczysław, Poznań
36. Kupiec Bronisaw, Wrocław
37. Lachmanowicz Andrea, Gdynia
38. Lelewicz Kazimierz, Gdańsk
39. Leszczyński Stefan, Poznań
40. Link Tadeusz, Gdynia
41. Maćkowiak Franciszek, Poznań
42. Majchrzak Tadeusz, Bydgoszcz
43. Martusewicz Gustaw, Gdańsk
44. Michalik Bożena, Wrocław
45. Mostowski Czesław, Kraków
46. Myszkowski Józef, Poznań
47. Myszkowski Maksymilian, Poznań
48. Nowak Henryk, Gdańsk
49. Nowy Henryk, Gdańsk
50. Nowakowski Włodzimierz, Poznań
51. Obrąpalska Fortunata, Poznań
52. Obrąpalski Zygmunt, Poznań
53. Okińczyc Leon, Poznań
54. Olma Jerzy, Poznań
55. Perszon Leon, Kartuzy
56. Piotrowski Dominik, Warszawa
57. Prymka Longin, Oliwa
58. Romańczuk Franciszek, Gdynia
59. Romer Witold, Wrocław
60. Rybak Stanisław, Warszawa
61. Ryś Dobrzykowski, Gdańsk
62. Schram Ryszard, Wiktor, Poznań
63. Siciński Bolesław, Poznań
64. Skoczylas Józef, Sopot
65. Skoczylas Maria, Sopot
66. Skrzydłowski Eugeniusz, Orłowo
67. Smietański Adam, Opole
68. Sobol Tadeusz, Gdynia
69. Staszczyński Tadeusz, Gdańsk
70. Staszewski Florian, Gdynia
71. Staszkiewicz Romuald, Gdańsk
72. Strumiński Jerzy, Poznań
73. Swoboda Otto, Wodzisław Śląski
74. Świętosławska Alina, Warszawa
75. Szpak Tadeusz, Gdynia
76. Torwirt Leonard, Toruń
77. Wadowski Józef, Gdańsk
78. Wański Tadeusz, Gdynia
79. Wątorski Mieczysław. Witold, Sopot
80. Wrześniowski Zygmunt, Sopot
81. Wypych Tadeusz, Środa Wlkp.
82. Zdanowska Aldona, Gdynia
83. Zdanowska Bolesława, Gdynia
84. Zdanowski Edmund, Gdynia
85. Ziółkiewicz Stanisław, Poznań
86. Zwierzchowski Feliks, Warszawa

Nabywcami prac fotograficznych wyżej wymienionych autorów byli:

1.	Min. Komunikacji, W-wa, zakup na kwotę	zł	397.000
2.	Min. Kult. i Sztuki W-wa, zakup na kwotę	zł	170.000
3.	Wydz. Oświaty i Kult. OKZZ-Gdańsk zakup	„	60.000
4.	Woj. Wydz. Komun., Gdańsk zakup na kwotę	„	42.000
5.	Woj. Szkoła Zw. Zaw. Gdańsk zakup na kw.	„	36.000
6.	Woj. Rada Szt. i Kult. Art. Gdańsk zakup	„	30.000
7.	Średnia Szkoła Rolnicza, Stare Pole zakup na	„	25.000
8.	Stow. Wychow. SGH, Koło Morskie, Gdańsk	„	24.000
9.	Morskie Zakłady Rybne	..	20.000
10.	Państw. Fabr. Przem. Pasmanteryjnego, Gdańsk		18.000
11.	Film Polski, Warszawa	zł	15.000
12.	Wojew. Rada Narodowa, Gdańsk	„	12.000
13.	Państw. Gospodarstwa Rolne, Gdańsk	„	12.000
14.	Centr. Społdz. Mlecz.-Jajczar. Gdańsk	„	12.000
15.	Porotorob Robotn. Spółdz. Przeład. Gdańsk	„	12.000
16.	Dyrekcja PKP — Wydział Turystyki	„	12.000

17. Spółdz. Powszechna „Zgoda" Gdynia „ 6.000
18. Miejska Rada Narodowa, Sopot „ 6.000
19. Redakcja pisma „Przyjaciółka" „ 5.000
20. Zakup prywatny „ 6.000

Razem: zł 920.000

Gdańsk 31 grudnia 1949 r. Komisarz Wystawy
Maksymilian Jankowski

Z wydawnictw

Redakcja „Expresu Wieczornego" ogłosiła ciekawy konkurs na zdjęcia aktualiów społecznych i politycznych świadczących o współczesnych przemianach socjalnych, odbudowie Kraju oraz osiągnięciach w różnych dziedzinach życia kraju. Konkurs dostępny jest dla wszystkich. Zainteresowanych warunkami konkursu skierowujemy do Redakcji „Expresu Wieczornego" (Warszawa).

* * *

Prace konkursu „W służbie Pokoju" pokazane w grudniu ubiegłego roku w Muzeum Narodowym w Warszawie jako wystawa „Pokój zwycięża" przeznaczone zostały do wysłania zagranicę. Objazd przewiduje Szwecję, Danię i Anglię.

* * *

W roku 1947 powstała we Wrocławie przy Wydziale Lekarskim Uniwersytetu oraz przy Politechnice Szkoła Asystentek Technicznych. Obecnie szkoła nosi nazwę Państwowej Szkoły Asystentek Technicznych i podlega bezpośrednio Wydziałowi Zdrowia Urzędu Wojewódzkiego.

Celem szkoły jest przygotowanie pomocniczych sił naukowych dla Akademii Lekarskiej i dla służby zdrowia.

Bardzo obszerny program (radiologia, fizjologia, z chemią fizjologiczną biologia, mikrobiologia, chirurgia itd.) obejmuje też fotografię w wymiarze 2 godzn tygodniowo przy dwuletnim kursie.

Wykład i ćwiczenia z fotografii daje gruntowne wiadomości podstawowe i umiejętność praktycznych zastosowań do celów dokumentacji. Szkoła ma 100 słuchaczek.

* * *

W auli Śląskich Zakładów Naukowych (Katowice. ul. Krasińskiego 8) otwarta została 28. IV. 50 r. Wystawa Fotografiki Związku Nauczycielstwa Polskiego, Sekcji Szkół Zawodowych.

Wystawa obejmuje zagadnienia naukowe, społeczne i techniczne oraz wczasów, sportu i turystyki.

* * *

Ukazał się VIII Biuletyn PTF Oddziału w Gdańsku, poświęcony w zasadzie zagadnieniom fotografii teatralnej. Do artykułu prof. Edmunda Zdanowskiego „Zdjęcia w teatrze" zamieszczono 6 wzorcowych zdjęć autora artykułu tudzież krótką charakterystykę fotogramów zamieszczonych w V i VI nr Biuletynu. Całość uzupełniono aktualnymi komunikatami. Z uwagi na poczytność Biuletynu postanowiono podnieść jego nakład do 30 egzemplarzy.

* * *

Ogólnopolski Zjazd Delegatów PTF w roku 1950 odbędzie się, zgodnie z uchwałą, w Szczecinie. Podjęte zostały już wstępne działania dla zorganizowania Zjazdu. Jest również bardzo możliwe, że przyszłoroczna III Ogólnopolska Wystawa Fotografiki odbędzie się również w Szczecinie.

* * *

Po zamknięciu II Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki we Wrocławiu postanowiono w związku z otwarciem Międzynarodowych Targów Poznańskich przenieść część tej wystawy do Poznania i zorganizować pokaz w lokalu PTF Oddziału w Poznainu, przy ul. Paderewskiego.

* * *

W Paryżu w dniach od 10. do 20. marca rb. odbyła się doroczna wystawa przemysłu fotograficznego, nosząca tytuł „21-wszy Salon Przemysłu Fotograficznego, Filmu Amatorskiego i Optyki". W Wystawie tej wzięło udział ok. 200-tu wystawców, reprezentujących przede wszystkim przemysł francuski. Z pośród eksponatów zagranicznych pokazano jedynie produkcję kilkunastu ważniejszych fabryk.

Sądząc z obszernego katalogu i licznych prospektów reklamowych, w szerokim wachlarzu wystawionych artykułów, dominował sprzęt o wykonaniu popularnym i przeciętnej jakości. Znaczna większość wystawionych aparatów fotograficznych to dawno znane, standartowe modele, produkowane obecnie przez wiele wytwórni, w różnych krajach, pod różnymi nazwami. Niewielkie zmiany konstrukcyjne nie wnoszą nic nowego, a mają na celu jedynie obejście prawa patentowego. Wystawę cechuje brak rewelacji, brak nowych, oryginalnych rozwiązań i pomysłów.

Do najciekawszych eksponatów zaliczyć bezsprzecznie należy małoobrazkową lustrzankę „Rectaflex" — produkcji włoskiej. Jest ona dalszym rozwinięciem znanego już u nas „Contaxa S", którego dokładny opis zamieszczony był w Nr. 13 „Świata Fotografii". „Rectaflex" posiada dodatkowo wmontowany dalmierz i można do niego stosować wymienne obiektywy zarówno o długiej jak i krótkiej ogniskowej.

Warszawa, d. 20. IV. 50 r.

Jerzy Sznajder

Z prasy

„Francuski szwindel"

Zważywszy dzisiejsze rozpowszechnienie fotografii, stanowczo za mało znamy okres jej powstawania. Początki jej toną w pomroce zapomnienia, a jeżeli natrafimy gdzieś na ich ślady, przypominają się niemal pogańskie legendy z okresu przedchrześcijańskiego...

Przeglądając dawniejsze czasopisma natrafiłam na tak fascynującą relację o początkach fotografii w Niemczech (podaną przez Waltera Runge z Bazylei w r. 1934 w marcowym numerze „Das Photo Magazin"), że wprost muszę się nią podzielić z czytelnikami „Świata Fotografii".

Oto co pisze „Leipziger Anzeiger" w r. 1841:
„Najsłynniejszy optyk w Lipsku zakupił nowy francuski wynalazek — kamerę... Ale optyk

lipski uznał nowy wynalazek za francuski szwindel. I słusznie. Największy mistrz optyki, który w Lindenau i w Lipsku i w całej Saksonii zażywa powszechnego poważania i jako pierwszorzędny fachowiec znany jest we wszystkich krajach niemieckich... nadaremnie trudził się tym nowym wynalazkiem francuskim. Mimo najstaranniejszej pracy nie udał mu się żaden obraz tą camerą abscurą. Jeżeli zatem tak wielki mistrz niemieckiej optyki gruntownie ten wynalazek zbadał i nic z tego nie wyszło, to trzeba przyjąć, że musi to być jakiś kiepski paryski szwindel...".

To jeszcze nic.

Ale teraz posłuchajmy jak to kołtun średniowiecza wywodzi swe racje od Adama i Ewy, byle nie dopuścić do siebie ożywczego prądu wyzwolenia myśli, dziewiętnastowiecznego ducha nowatorskiego.

„Niemożliwością jest nie tylko zatrzymanie płynnego odbicia twarzy w lustrze, ale, jak to wykazało gruntowne niemieckie badanie, już samo życzenie tego rodzaju jest obrazą boską. Człowiek jest stworzony na podobieństwo boskie, a obraz Boga nie może być utrwalony przez żadną ludzką maszynę. Jedynie artysta w natchnieniu, za zgodą niebios, może ważyć się na oddanie rysów człowieka, stworzonego na podobieństwo boskie i to tylko w momencie największej łaski, z wyższego rozkazu Jego geniusza, bez pomocy żadnej maszyny. Ale stworzyć maszynę, która by zastąpiła geniusz, a stworzyła człowieka, taka maszyna musiała by zniszczyć wszelką twórczość.

Człowiek, który próbuje podobnych sztuczek, musiałby się uważać za mądrzejszego od Stwórcy... Bóg-Tworzyciel tolerował dotychczas w swej wyrozumiałości lustro, tę diabelską zabawkę próżności ludzkiej, prawdopodobnie w tym celu, aby osoby, zwłaszcza płci żeńskiej, mogły odczytać w niem swą małostkowość i dumę.

Ale (słuchajcie-) żadne lustro, ani jego szkło ani jego rtęć nie otrzymało dotychczas zezwolenia zatrzymania na swej powierzchni twarzy ludzkiej. Bóg nigdy nie dał się tak dalece opanować diabelskim sztuczkom, które tkwią w lustrze, aby diabeł mógł tak tanim kosztem posiąść oblicze ludzkie stworzone na podobieństwo boskie. I teraz tenże Bóg, który tyle wieków nie mógł ścierpieć utrwalenia obrazu człowieka w lustrze, miałby się stać niewierny swym odwiecznym zasadom i dozwolić, aby jakiś Francuz w Paryżu miał spłodzić taki diabelski wynalazek! Czy można sobie wyobrazić jak niechrześcijańską i bezbożną stała by się ludzkość, gdyby za swoje złoto mogła tuzinami kupować swe odbicie w lustrze. Co za masowa, wściekła próżność opanowałaby całą ludzkość, gdyby każdą twarz można za bezcen kupować, darowywać i podziwiać! Ludzie staliby się nie tylko próżni, ale powierzchowni i bezbożni. I choćby nawet jakiś pan Musje Daguerre w Paryżu sto razy twierdził, że jego maszyna może utrwalać na srebrnej płytce ludzkie odbicie w lustrze, to trzeba to sto razy nazwać niecnym kłamstwem i nie ma celu, aby zdolni niemieccy mistrzowie optyki dali się omamić takim zuchwałym oświadczeniom... Wynalazek rewolucji i idee Napoleona, który chciał stworzyć z Europy jedno państwo bratnie, wszystko to chce teraz Pan Daguerre przechytrzyć, chciałby przewyższyć nawet Stworzyciela Świata. Gdyby to było w ogóle możliwe, uczyniliby to już dawno w czasach starożytnych tak wybitni ludzie jak Archimedes lub Mojżesz. A jeśli ci najmędrsi ludzie nic nie wiedzieli o zatrzymaniu odbicia ludzkiego w lustrze, to trzeba z góry tego Francuza Daguerra, który śmie przechwalać się tak niesłychanymi rzeczami, nazwać głupcem nad głupcami, a każdego Niemca, którýby uwierzył w ten bezsensowny wynalazek, osłem nad osłami.

Ale okazuje się, że już w roku 1841 istniał „bakcyl fotograficzny", bo uczeń tegoż wyżej wymienionego słynnego optyka niemieckiego (Dauthendey) nie przeląkł się ani jadem wściekłości oplutego wynalazku, ani bezbożnych próżności ludzkich, ani nawet miana osła nad osłami. Odkupił od swego pryncypała kamerę wraz z płynami i po wielu, wielu żmudnych i bezowocnych próbach, ośmieszony i wyśmiany przez otoczenie nareszcie na wiosnę roku 1842 otrzymał pierwszą udaną daguerotypię".

Takie były początki fotografii w ojczyźnie Dührkoopa, Ehrfurtha, Perscheida i innych.

JANINA MIERZECKA

WYDAWCA: Polskie Towarzystwo Fotograficzne, Oddział w Poznaniu. — REDAKTOR: Marian Schulz, REDAKTOR TECHNICZNY: mgr Zygmunt Obrąpalski. — KOREKTA LITERACKA: mgr Marian Kornicki. ADMINISTRACJA: Włodzimierz Nowakowski — Poznań, ul. Dominikańska 2 m. 3, telefon 38-37, w godz. 15—18. Nakład 1300 egz. Druk oraz ilustracje: Druk. Zakł. Dosk. Rzem. w Poznaniu. Wszelkie prawa przedruku zastrzeżone. Redakcja nie zwraca nadesłanych rękopisów i zastrzega zmiany w tekście. Nadesłane artykuły honoruje się od wiersza. Konto PKO V-1188. Cena ogłoszeń: cała strona 10.000,— zł; 1/2 strony 6.000,— zł; 1/4 strony 3.500,— zł. Cena ogłoszeń w komunikatach za wiersz: 20,— zł (wiersze rozpoczęte liczą się jako pełne).

ADRES REDAKCJI: POZNAŃ, UL. SOŁACKA 13, m. 1. telefon 526-71.

K-I-16707